

Martin Scorsese

MO
VIE
MENT



Martin Scorsese

MOVIE MENT

PUBBLICAZIONE DI CULTURA CINEMATOGRAFICA

Direzione Editoriale

Costanzo Antermite
Gemma Lanzo

Redazione

Costanzo Antermite, Maria Luisa Barbuti, Giuseppe Fanelli,
Gemma Lanzo

Collaboratori

Jerold J. Abrams, David Bordwell, Franck Bousquet, Massimo Causo,
Eusebio Ciccotti, Adrian Martin

Traduzioni a cura di

Costanzo Antermite, Gemma Lanzo

Ideazione Progetto grafico

Giuseppe Fanelli, Gemma Lanzo

Impaginazione grafica

Angelo Sgobio

Stampa

Arti Grafiche Favia S.r.l. - Modugno (Ba)
Chiuso nel mese di aprile 2014

Si ringrazia per i testi

www.davidbordwell.net, Cadrage, Kentucky University Press, Scripsi, Martin Scorsese e Sikelia Productions

Si ringrazia per le immagini

Martin Scorsese e Sikelia Productions, Deutsche Kinemathek Berlin, Massimo Causo



Via per Maruggio, DN
74024 Manduria (Ta), Italy
P. IVA: 02739040737
www.lanzoeditore.it
www.movementmagazine.com

Per curiosità di ogni tipo
info@movementmagazine.com

Per pubblicità e acquisti
marketing@movementmagazine.com

Per proposte e collaborazioni
redazione@movementmagazine.com

Nota dell'editore:

I contenuti originali (articoli, immagini, informazioni) di questa pubblicazione sono di esclusiva proprietà dei singoli autori e sono resi in forma totalmente gratuita salvo accordi presi in precedenza tra l'editore e gli autori stessi. Tutte le foto presenti su questa pubblicazione, utilizzate esclusivamente per fini informativi e critici, sono di proprietà esclusiva dei rispettivi autori. Tali foto sono divulgate su siti internet in cui non si specifica chi detiene il copyright quindi sono state valutate di pubblico dominio.

© 2014 Gemma Lanzo Editore. Manduria (Ta)

Tutti i diritti sono riservati.

È vietata la riproduzione totale o parziale, in ogni genere e linguaggio, senza il consenso scritto dell'editore.

SOMMARIO

Editoriale

<i>Una magnifica ossessione</i>	pag.	4
---------------------------------------	------	---

Insight

Adrian MARTIN

<i>Volontà e rappresentazione</i>	»	6
---	---	---

Jerold J. ABRAMS

<i>Il cinema della follia. Friedrich Nietzsche e i film di Martin Scorsese</i>	»	28
--	---	----

Franck BOUSQUET

<i>Gangs of New York, stazione blockbuster</i>	»	50
--	---	----

Massimo CAUSO

<i>Performare il mondo. L'iperbole e il soggetto nel cinema di Martin Scorsese</i>	»	56
--	---	----

Eusebio CICCOTTI

<i>Martin Scorsese, storico del cinema. A Personal Journey With Martin Scorsese Through American Movies</i>	»	64
---	---	----

Film Analysis

David BORDWELL

<i>Comprendere il racconto filmico: The Wolf of Wall Street</i>	»	76
---	---	----

Awards & Honors: 2013 Jefferson Lecture

Martin SCORSESE

<i>La persistenza della visione: leggere il linguaggio del cinema</i>	»	92
---	---	----

Prima Mostra Internazionale su Martin Scorsese

Berlino - Torino	»	112
------------------------	---	-----

Conversazioni

Intervista a cura di Costanzo Antermite e Gemma Lanzo

Dante FERRETTI	»	132
----------------------	---	-----

Filmografia	»	138
-------------------	---	-----

Consigli in Movimento	»	140
-----------------------------	---	-----

Una magnifica ossessione

Costanzo ANTERMITE e Gemma LANZO

La "magnifica ossessione" che si è impadronita di Martin Scorsese fin da bambino quando fu portato per la prima volta dai suoi genitori a vedere un film è l'ossessione per il cinema declinata in tutte le sue forme. Come ha scritto Alberto Barbera: "di tutti gli autori che hanno contribuito in maniera decisiva a scrivere le pagine più belle della storia del cinema moderno, Martin Scorsese è forse quello segnato dalle ossessioni più nette e riconoscibili. La prima, e più importante, è un amore per il cinema così assoluto e irriducibile da collocare l'artista italo-americano in cima a un'ideale classifica dei registi-cinefili per i quali non c'è vita al di fuori del cinema (...). Detto altrimenti, pochi cineasti possono rivendicare, al pari suo, un analogo appassionato coinvolgimento *nel* cinema e *a favore del* cinema, al punto da ricondurre ogni altra forma di esperienza esistenziale a quest'ultimo". L'estensione degli interessi che hanno contraddistinto tutta l'attività di Scorsese nel mondo della "settima arte" è talmente vasta da far sembrare quasi riduttivo l'attributo di regista-cinefilo. Pensiamo al ruolo importantissimo che riveste dal 1990 nell'ambito della Film Foundation (insieme agli amici e colleghi Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, George Lucas), una istituzione creata appositamente per la salvaguardia e la conservazione delle pellicole cinematografiche; oppure alla sua attività didattica come conferenziere e storico del cinema. Con questo numero (il decimo) dedicato a Martin Scorsese, "Moviement" si inserisce sulla scia della prima mostra al mondo dedicata alla sua opera nel 2013 dalla Deutsche Kinemathek. Nel rendere omaggio al regista si è cercato di restituire un quadro quanto più esaustivo della sua "autorialità", attraverso i film più significativi che ne hanno forgiato l'immagine a livello internazionale, dalla "New Hollywood" degli anni Sessanta e Settanta al cinema "blockbuster" degli ultimi decenni.

Nella sezione "Insight" con il saggio di apertura Adrian Martin ripercorre la carriera registica di Scorsese all'interno dell'industria cinematografica individuando la dinamica essenziale dei suoi film

nella "necessità di trasformare la materia personale in arte popolare"; a seguire un interessante e, per certi versi, inedito accostamento tra il cinema di Scorsese e Nietzsche proposto da Jerold J. Abrams; Franck Bousquet affronta l'analisi di un film controverso quale *Gangs of New York* non nascondendo un certo sottofondo polemico; Massimo Causo intravede nella filmografia scorsesiana "una logica che cerca di definire il punto di contatto tra il bisogno di fuga dal rigore del sistema e l'urgenza quasi centripeta di riconoscersi in esso"; Eusebio Ciccotti sintetizza efficacemente il versante storico-didattico della produzione documentaristica di Scorsese nel suo celebre e "personale" viaggio nel cinema americano. In "Film Analysis" un importante e corposo intervento di David Bordwell, una vera e propria lezione di cinema, affronta le coordinate testuali di *The Wolf of Wall Street*. In "Conversazioni" infine un'intervista a Dante Ferretti, il grande scenografo italiano pluripremiato con l'Oscar che ricorda gli anni di collaborazione con Scorsese attraverso un rapporto professionale ed artistico di intensa sinergia creativa. Un sincero e doveroso riconoscimento a tutti gli autori presenti con i loro testi e un ringraziamento particolare a Martin Scorsese che ci ha permesso la traduzione in italiano di una sua conferenza del 2013 sul linguaggio del cinema e a Nils Warnecke della Deutsche Kinemathek per averci consentito di poter pubblicare alcune immagini tratte dal Catalogo della Mostra di Berlino e Torino, curato insieme a Kristina Jaspers.

Riferimenti:

Martin Scorsese, Michael H. Wilson, *Un viaggio personale con Martin Scorsese attraverso il cinema americano*, Archinto, Milano, 1998.

Kristina Jaspers e Nils Warnecke (a cura di), *Martin Scorsese. Catalogo della mostra* (Berlino, 10 gennaio-12 maggio 2013; Torino, 13 giugno-15 settembre 2013). Ediz. italiana e inglese, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

Richard Schickel, *Conversations with Scorsese*, Knopf, New York, 2013.

Volontà e rappresentazione*

Adrian MARTIN

Devo stare lontano dalle stanze con gli specchi per il resto della mia vita. Non posso non farlo. Mi piace troppo guardare me stesso.

Martin Scorsese in *Indiziato di reato (Guilty by Suspicion, 1991)*

Si crea sempre una certa aspettativa tra i fan di Martin Scorsese quando viene annunciato un suo nuovo film. Sarà davvero materiale di Scorsese? Sarà un film personale? Sarà libero di intraprendere i suoi soliti esperimenti? Sarà possibile esserci, per Robert De Niro? I suoi fan, ad esempio, furono molto preoccupati dalle notizie trapelate nel 1991 su *Cape Fear. Promontorio della paura (Cape Fear, 1991)*. Malgrado De Niro nel cast, queste preoccupazioni erano fondate. Non solo *Cape Fear* era un "remake" di un bel film del 1962, ma era anche un film di "genere". Fin dall'inizio Scorsese confessò il suo nervosismo e disinteresse verso i rigidi protocolli del genere: "Mi piacciono i thriller ma sono molto difficili da realizzare e pericolosi perché possono annoiarmi molto".

A giudicare dalle interviste, Scorsese fondamentalemente condivide l'atteggiamento che molti dei suoi fan hanno verso la sua opera, che si può chiaramente dividere in film personali quali *Mean Streets* (id., 1973) e *L'ultima tentazione di Cristo (The Last Temptation of Christ, 1988)* e film commerciali quali *Il colore dei soldi (The Color of Money, 1986)* e *Cape Fear*, dove i primi sono ovviamente superiori ai secondi. Questa affermazione proviene più dalla ostinata predilezione romantica che la critica cinematografica nutre verso la "politique des auteurs", che dalla realtà di dover continuare la propria carriera all'interno dell'industria cinematografica dominante. Nei film di Scorsese, come in quelli di altri registi americani contemporanei, inclusi Francis Ford Coppola e Bob Rafelson, la necessità di trasformare la materia personale in arte popolare conduce alla dinamica essenziale e portante dei suoi film.

Un fondamento ben saldo della "politique des auteurs" è che i cineasti, i grandi cineasti perlomeno, sono tesi a raccontare sempre la stessa storia, la propria storia, unica ed ossessiva. Questo vale

*Traduzione a cura di Gemma Lanzo

Il cinema della follia.

Friedrich Nietzsche e i film di Martin Scorsese*

Jerold J. ABRAMS

I beni più grandi provengono all'uomo attraverso la follia.

Platone, Fedro

Il regista e il folle

Martin Scorsese è il più grande regista vivente. Ogni studioso di cinema ne è consapevole. Tutti inoltre hanno ben chiaro come i suoi film parlino di violenza, di crimine e di gangster. Se non altro questo è il cliché, che non è poi così sbagliato. Esistono alcune eccezioni, dalle quali emergono *Letà dell'innocenza* (*The Age of Innocence*, 1993) e *Alice non abita più qui* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974), ma gli esempi emblematici sono i film sulla violenza tipica delle gang: *Mean Streets* (id., 1973), *Taxi Driver* (id., 1976), *Toro scatenato* (*Raging Bull*, 1980), *Quei bravi ragazzi* (*Good Fellows*, 1990), *Cape Fear. Promontorio della paura* (*Cape Fear*, 1991), *Casinò* (id., 1995), *Gangs of New York* (id., 2002) e *The Departed* (id., 2006). I fan appassionati inevitabilmente si soffermano ai primi capolavori, *Mean Streets* e *Taxi Driver* ed anche io sono tra loro. Gli studiosi di cinema di domani si guarderanno senza dubbio alle spalle ed affermeranno che Scorsese ha definito il genere gangster così come Hitchcock ha definito il cinema della suspense, Fellini quello del carnevalesco ed Eisenstein il cinema sovietico del montaggio. Mentre questi studiosi continueranno a scrivere libri sulla storia del cinema, stabilendone tutte le sue varie forme "ideali", sarà bene non perdere il quid dell'equazione Martin Scorsese/Paul Schrader sul cinema gangster. Tale quid è il cinema della follia. In particolare intendo quella magistrale ricerca da parte di Scorsese (e di Schrader) dell'idea filosofica di follia, la follia intesa nel senso in cui Platone la intendeva nel "Fedro" e nello "Ione" e Nietzsche in quasi tutto ciò che ha scritto. Non sono mere note a margine di opere intermedie, né note a piè di pagina come in un

*Il presente saggio di Jerold J. Abrams è apparso su Mark T. Conard, *The Philosophy of the Martin Scorsese*, Copyright © 2009 The University Press of Kentucky, Lexington. Si ringrazia per la gentile concessione.

Traduzione a cura di Gemma Lanzo.

Gangs of New York, stazione blockbluster*

Franck BOUSQUET

Facendo parte di quella generazione americana per la quale un regista deve possedere lo statuto d'autore ed essere il solo responsabile di tutto ciò che riguarda il proprio film, Martin Scorsese con *Gangs of New York* (id., 2002) abbraccia la grande famiglia dei cineasti che hanno raccontato la nascita della nazione americana. Interamente ambientato a Manhattan, questa storia di vendetta familiare tra comunità divise dalla religione e dall'origine geografica, si integra totalmente nella filmografia scorsesiana. Allo stesso tempo questa storia si iscrive ugualmente in un processo, nel quale erano già presenti le premesse di *Re per una notte* (*The King of Comedy*, 1983), che vede Scorsese riflettere sull'evoluzione del cinema contemporaneo, cercando di integrarsi. Da allora i suoi film, come quelli del collega Francis Ford Coppola, si rifugiano in un formalismo privo di ogni referenza che non sia quella puramente cinematografica, diventando prodotti di prestigio di un sistema dominato dall'economia e dall'ideologia del blockbuster. Pertanto, piuttosto che confrontare *Gangs of New York* con l'opera originaria di Griffith, *Nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*, 1915), converrebbe interpretarlo più direttamente in una prospettiva contemporanea, come risposta ritardata dell'industria cinematografica al magnifico film di Cimino *I cancelli del cielo* (*Heaven's Gate*, 1980).

Se tematicamente *Gangs of New York* appare come il degno componente di un'opera che inizia, proprio come questo film, con una scena di rasatura¹, dove il sangue comincia a colare, stilisticamente il film è molto distante da quella ricerca di corrispondenza tra gli stati interiori dei personaggi e le esplosioni di violenza rese necessarie dalla tensione della *mise en scène* così cara a Scorsese. Così, se in *Toro scatenato* (*Raging Bull*, 1980) il regista era arrivato a fare degli incontri di pugilato, l'espressione rituale della rabbia di un personaggio di fronte ai problemi di comunicazione, in *Gangs of New York* le scene di lotta, nonostante le codificazioni molto precise non sono altro che dei pezzi di bravura che indirizzano il

* Il presente saggio è apparso su "Cadrage", marzo/aprile 2003. Copyright © Cadrage 2003. Si ringrazia per la gentile concessione.

Traduzione a cura di Costanzo Antermite.

¹ Vedere *The Big Shave*, cortometraggio di Scorsese del 1967, in cui un uomo si rade ossessivamente fino a quando il suo viso non si sia liberato di ogni traccia di pelle.

Performare il mondo.

L'iperbole e il soggetto nel cinema di Martin Scorsese

Massimo CAUSO

C'è una sorta di ordine inverso che governa il cinema di Martin Scorsese per come è andato configurandosi nel corso degli anni, una logica che cerca di definire il punto di contatto tra il bisogno di fuga dal rigore del sistema e l'urgenza quasi centripeta di riconoscersi in esso. Qualcosa come la negazione dello scarto tra il controllo più assoluto imposto dalla realtà al soggetto e la più libera e illusiva fuga prospettica dell'individuo nelle coordinate concretissime del reale.

Da una parte c'è l'istinto ludico di una sorta di infanzia del filmare che si connatura come funzione poetica assoluta, come possibilità di immaginare – e dunque creare – universi pieni e strutturali: sì, insomma, una sorta di piacere quasi solipsistico del "giocattolo cinema", nel quale infondere la vertigine dell'io come principio e fine del mondo; ovvero quel criterio del set come macchina del fare cinema che si disincarna nella pulsione spesso concentrata, in sé conclusa e perfetta, dei mondi evocati e cristallizzati dalle figure scorsesiane nelle doglie di un parto che li trova sconnessi, dispersi, in perdita di coscienza e di verità.

Dall'altra parte c'è la fermezza patriarcale di un Cinema che si offre e si (op)pone, con l'intera sua storia, come sistema di riferimento pieno e assoluto, da amare con la devozione di un figlio e da tradire con la medesima ribellione. Un Cinema cercato e inseguito da Scorsese come *corpus* imprescindibile di segni che appartengono al vissuto stesso del filmare, stabilendo regole e affetti di una poetica che si riconosce nel mandato dei padri fondatori, nel loro imporre uno statuto in cui i valori del narrare e del film-making si incarnano ora e sempre. Versante a cui va ovviamente ascritto tutto il lavoro che Scorsese sta compiendo rispetto alla storia del cinema, il suo percorso personale fatto di documentari, interventi, impegno concreto di riflessione e azione tra amati autori, cinematografie, film di riferimento, preservazione del cinema e delle sue opere.

In Martin Scorsese non si esce mai dal gioco imprescindibile tra

Martin Scorsese, storico del cinema.

A Personal Journey With Martin Scorsese Through American Movies

Eusebio CICCOTTI

Introduzione

Nel proporre la sua personale storia del cinema (*Un secolo di cinema. Viaggio nel cinema Americano di Martin Scorsese - A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, 1995), Scorsese opta per un procedere didattico lineare e al tempo stesso creativo. Innanzitutto, come un buon manuale che ambisce rivolgersi ad un ampio *range* di lettori, e, tra questi, riservando una delicata e rispettosa attenzione a quelli più distratti e lontani, sceglie la suddivisione in capitoli. Il singolo tema dei capitoli a sua volta percorre in montaggio alternato due sottogeneri: quello dedicato ad un *modo* di regia e quello, più classico, riservato ai *generi*. Vediamoli.

1. Il regista come illusionista (Griffith e Murnau).
2. Il regista come imbroglione (Sirk, Fuller, Minnelli).
3. Il regista come iconoclasta (Chaplin, von Stroheim, Welles, Kazan, Ray, Kubrick, Penn, Peckinpah).
4. Il dilemma del regista (con esempi da Minnelli, Vidor, Hitchcock, Sturges)
5. Il regista come narratore (con esempi da Porter, Griffith, Walsh).

Passando ai generi egli si concentra su: western, gangster movie e musical.

Scorsese apre il viaggio affrontando subito il tema del metacinema. Prendendo spunto da *Il brutto e la bella* (*The Bad and the Beautiful*, 1952) di Vincente Minnelli, riflette sul modo di fare cinema, estrapolando un brano del celebre dialogo/lite tra il produttore J. Shields (Kirk Douglas) e il regista Von Ellstein (Ivan Triesault):

Shields: E questa la chiama regia?

Von Ellstein: Sono trentadue anni che la chiamo così [...]

Shields: Per fare il regista bisogna avere grande immaginazione.

Von Ellstein: Chi la deve avere io o lei? Se vuole avere un film

Comprendere il racconto filmico: *The Wolf of Wall Street**

David BORDWELL

In molti punti di *The Wolf of Wall Street* (id., 2013) si sente la voce di Jordan Belfort fare la cronistoria dei suoi traffici per costruire una rapace compagnia di investimenti, rivolgendosi perfino in un paio di occasioni alla mdp. Che cosa sta facendo? Sta raccontando una storia naturalmente. Sono storie infatti, quelle che molti (ma non tutti) i film raccontano. Ma come si riesce a capire precisamente il processo narrativo in un film?

Nel mio libro "Poetics of Cinema"¹ ho scritto un capitolo intitolato "Le tre dimensioni del racconto filmico"². Questo libro del 2007 cerca di venire a capo di diverse questioni. Alcune sono piuttosto generali: cosa rende un film un racconto? Come orienta la nostra reazione? Che ruolo hanno le tecniche audiovisive? Che ruolo hanno le reazioni emotive e i più ampi fattori culturali? Come funziona la caratterizzazione dei personaggi in un film? Ci sono poi questioni più specifiche. Quanto è significativa la struttura narrativa a tre atti hollywoodiana? Come riconosciamo il protagonista della storia? I concetti letterari di "narratore" e "autore implicito" si possono applicare anche ad un film? Il libro è un tentativo di sintetizzare il mio pensiero circa il racconto filmico in una forma più appropriata, anche se in alcuni punti solo abbozzata.

Il presente testo è invece una guida a "Poetics of Cinema" o forse solo un *trailer*, e come i *trailer* il mio utilizzo di *The Wolf of Wall Street* è indicativo, non intende offrire una piena analisi e neanche essere una recensione. Proprio come molti *trailer*, anche il mio contiene degli *spoiler*.

Le tre dimensioni che esploro nel libro sono: il racconto, la trama e la storia.

Prima dimensione: il racconto filmico intraprendente

Considero il racconto filmico come lo svolgimento e l'organizzazione dei contenuti della storia che lo spettatore incontra attimo per attimo. Questa si distingue dal termine "voce narrante del

* Il presente saggio è apparso sul Blog www.davidbordwell.net il 12 gennaio 2014. Copyright © <<http://www.davidbordwell.net/blog/2014/01/12/understanding-film-narrative-the-trailer>>. Si ringrazia per la gentile concessione.

Traduzione a cura di Gemma Lanzo.

¹ David Bordwell, *Poetics of Cinema*, Routledge, New York, 2007.

² Dato che il capitolo fa parte di un più ampio volume, alcuni argomenti sono discussi maggiormente altrove, in particolare in David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985, ed ovunque sul seguente sito <<http://www.davidbordwell.net/blog>>. Una versione corretta e leggermente revisionata può essere scaricata su <http://www.davidbordwell.net/books/poetics_03narrative.pdf>, un ringraziamento a Meg Hamel.

*La persistenza della visione: leggere il linguaggio del cinema**

Martin SCORSESE

Nel film *The Magic Box*, di John Boulting realizzato in Inghilterra nel 1950, il grande attore inglese Robert Donat interpreta William Friese-Greene, uno degli inventori del cinema. In *The Magic Box* c'erano molti ospiti d'onore. Fu realizzato per il Festival of Britain. C'erano i 50 o 60 attori inglesi migliori del tempo, facevano tutti per la maggior parte dei cameo, incluso l'uomo che interpretava il poliziotto, Sir Laurence Olivier.

Ho visto questo film per la prima volta con mio padre, avevo otto anni. Non ho mai superato l'impatto che ebbe su di me. Credo che ciò abbia acceso in me la meraviglia del cinema e l'ossessione di guardare i film, di realizzarli, di inventarli.

Friese-Greene dà tutto se stesso al cinema e muore povero. Muore indigente. Quella battuta: "lei deve essere un uomo veramente felice Mr. Friese-Greene", naturalmente, conoscendo tutta la storia della sua vita, è ironica ma in qualche modo è anche vera perché ha seguito per intero la sua ossessione. Questo è sia inquietante che stimolante. Ero molto giovane, non potevo esprimere tutto ciò a parole quando vidi il film ma l'ho *percepito*. Ho percepito queste idee e queste cose e le ho viste lì sullo schermo.

I miei genitori avevano una buona ragione per portarmi sempre al cinema dato che soffrivo di asma da quando avevo tre anni ed apparentemente non potevo fare alcuno sport, o almeno questo è ciò che mi hanno detto. In realtà mia madre e mio padre amavano il cinema. Non avevano l'abitudine di leggere, non si usava dalle mie parti, allora si relazionavano *attraverso* i film.

Nel corso degli anni ho capito che il calore di quella relazione con la mia famiglia e con le immagini sullo schermo mi ha dato qualcosa di molto prezioso. Insieme stavamo facendo l'esperienza di qualcosa di fondamentale. Stavamo vivendo attraverso le verità emotive

* Il presente testo è tratto da National Endowment for the Humanities. Awards & Honors: 2013 Jefferson Lecture. Martin Scorsese Lecture "Persistence of Vision: Reading the Language of Cinema", 2013 Copyright © <<http://www.neh.gov/about/awards/jefferson-lecture/martin-scorsese-lecture>>. Si ringrazia Martin Scorsese, Sikelia Productions e il NEH per la gentile concessione.

Traduzione a cura di Gemma Lanzo.

Berlino - Torino

L'allestimento della mostra mette in relazione tra loro grandi installazioni video e oggetti originali emblematici. Documenti personali, quali foto di famiglia, disegni d'infanzia e arredi, sono posti di fronte a testimonianze di lavoro, come *storyboards* disegnati da Scorsese stesso, sceneggiature e lettere, bozzetti per scenografia, costumi e oggetti di scena. Si tratta della prima mostra al mondo sul grande regista e ci sentiamo onorati dal fatto che ci abbia aperto il proprio archivio, riconoscendoci una grande fiducia. Oltre alla collezione personale di Martin Scorsese, l'esposizione scandaglia anche le collezioni di Robert De Niro e Paul Schrader dell'Harry Ransom Center e le raccolte personali dello scenografo Dante Ferretti, della costumista Sandy Powell e del direttore della fotografia Michael Ballhaus.¹

La Mostra su Scorsese è prodotta dalla Deutsche Kinemathek di Berlino in collaborazione con il Museo del Cinema di Torino e l'International Film Festival di Ghent, Belgio, ed è stata creata dai due curatori del Deutsche Kinemathek, Kristina Jaspers e Nils Warnecke.

La mostra si è tenuta presso il Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, Berlino - 10 gennaio/12 maggio 2013 - e presso il Museo del Cinema di Torino - Mole Antonelliana, Torino - 13 giugno/15 settembre. Si ringrazia per la gentile concessione.

¹ Kristina Jaspers, Nils Warnecke, in Kristina Jaspers, Nils Warnecke (a cura di), *Martin Scorsese* (Catalogo mostra), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2013.

Intervista a Dante Ferretti

A cura di Costanzo ANTERMITE e Gemma LANZO

Lei ha lavorato all'ultimo film di Federico Fellini, La voce della luna (1990). A venti anni dalla scomparsa in che misura la collaborazione con il Maestro riminese è ancora presente nella sua arte di scenografo?

È molto presente, quando ho lavorato nei suoi film è stato la persona che mi ha dato di più, mi ha fatto conoscere il cinema, io parlo del mio lavoro al cinema in modo diverso rispetto a quello teatrale, mi ha fatto vedere come al cinema le ricostruzioni non debbano essere sempre fedeli alla realtà. A me è rimasto molto di questo suo insegnamento, chiaramente dipende dal film che si deve fare, ma per quanto riguarda la ricostruzione della realtà, ogni tanto ci metto volutamente degli errori per fare sembrare le cose più vere. Perché nei film storici se si disegna e si costruisce tutto perfettamente si vede che c'è qualcosa di falso, se uno vede quello che c'è in una città, ad esempio, noterà come ci siano stratificazioni di periodi, c'è il romano, poi il cinquecento, poi il barocco, ed ancora il settecento, l'ultimo piano potrà essere dell'ottocento. Secondo me per fare le cose credibili si devono fare degli errori. Ciò che mi ha insegnato Fellini poi è soprattutto sognare, vedere le cose un po' come un amarcord, vedere quello che mette sulla scena, le sue emozioni, le sue cose. Ho fatto sei film con lui e mi ha dato molto. Per certe cose è stato un maestro assoluto anche se poi ci sono delle cose che faccio solo come le vedo io.

Dopo Amleto (1990) di Franco Zeffirelli lei non ha più lavorato con un regista italiano. Come giudica il nostro cinema attuale che la vede assente ormai da due decenni?

Ci sono dei registi che probabilmente fanno parte di una generazione di mezzo, Tornatore, Sorrentino, Garrone. Ce ne sono tanti ma non ne conosco molti, sono da molto tempo fuori dall'Italia.

Si consiglia la visione di: *Dante Ferretti. Scenografo italiano*. Regia di Gianfranco Giagni, 2010.