

FILMESE

SCHERMI D'AUTORE

Notiziario periodico
del Circolo del Cinema

78. 2024-2025



06
► **MAR 2025**

FILMESE - SCHERMI D'AUTORE ► Registrazione presso il Tribunale di Verona
n. 68 del 4.10.1954 / Responsabile: Lorenzo Reggiani / Editore: Circolo
del Cinema / Stampa: La Grafica snc - via Volta 29, Vago di Lavagno (VR)



**CIRCOLO DEL
CINEMA**
A VERONA DAL 1947

ASSOCIAZIONE CULTURALE CINEMATOGRAFICA FONDATA A VERONA NEL 1947,
ISCRITTA AL REGISTRO UNICO DEL TERZO SETTORE - N. REPERTORIO 120305
RASSEGNE, INCONTRI E CONFERENZE, EDITORIA, BIBLIOTECA E ARCHIVIO STORICO,
EMEROTECA, VIDEOTECA | Sede Sociale: piazza Santo Spirito 13b - 37122 Verona | telefono
045 8006778 | info@circolodelcinema.it - www.circolodelcinema.it | Pubblicazione non in
vendita, riservata ai soci e agli amici del circolo.

SI RINGRAZIA → **agsm aim** **NEWCHEM** CON IL SOSTEGNO DI → **ESU**

INDICE

03



IL

PUNTO

5x1000



04

05



PROGRAMMA

FOCUS

TRON



10

11



FOCUS

-

CORTI

DI

LYNCH

FOCUS - RACCONTI DI UN PROIEZIONISTA ◀

12

13



TOP

HAT

-

NOSFERATU

ABBECINECEDARIO



14

15



NUVOLE

IN

CIRCOLO

Per la quarta edizione di EXTRA sci-fi festival Verona pensiamo di aver fatto tutto il possibile – e anche un pizzico di impossibile – per rendere felici appassionati e fan provenienti da questo e altri mondi.

Abbiamo 10 pellicole in programmazione, presentiamo 6 film in concorso più 8 cortometraggi inediti (provenienti da Italia, Francia, Stati Uniti, Inghilterra, Ucraina, Cina, Finlandia, Germania), tutti selezionati tra le migliori produzioni presenti all'ultima edizione del *Trieste Science+Fiction Festival*, il più importante evento dedicato alla fantascienza in Italia, di cui siamo partner.

Anche quest'anno verranno assegnati due premi per la miglior pellicola del festival dal pubblico e da una giuria di esperti.

Siamo molto felici di inaugurare il programma anche nel 2025 con una serata speciale al Circolo del Cinema, in cui presenteremo *The Animal Kingdom* (2023) di Thomas Cailley, esempio non così frequente di fantascienza europea che con un budget ridotto rispetto agli omologhi americani, e con uno spirito che guarda al miglior cinema di genere tra gli Ottanta e Novanta, riesce a raccontare anche il nostro presente, attraverso gli strumenti narrativi del genere.

Nel programma tornano ben 3 cult che hanno fatto la storia – *Ritorno al futuro* (1986) di Robert Zemeckis, *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (1977) di Steven Spielberg e *Mad Max: Fury Road* (2015) di George Miller – per un vero e proprio “emotional tour de force” affiancato da due masterclass a cura di esperti e da una serata organizzata in collaborazione con il Circolo Astrofili Veronesi.

Ma il festival non si ferma qui, e va oltre il cinema: gli eventi prevedono la prima mostra personale di Roberto Bonadimani, importante illustratore veronese che ha dedicato la sua vita al fumetto fantascientifico, una giornata di studi all'Università degli Studi di Verona dal titolo *L'invenzione degli ultracorpi*, su alieni, ibridi e corpi nella letteratura speculativa anglofona, e la presentazione dell'albo *Necrofora*, scritto e disegnato da Anna Dietzel, l'illustratrice per l'edizione 2025 del festival.

A muoverci è la passione, condividetela con noi anche quest'anno. Extramici alieni alla noia... non mancate!

Emanuele Del Medico



ANNO LXX n. 6 – Marzo 2025
Editore Circolo del Cinema
Registrazione Tribunale di Verona n. 68
del 04/10/1954

Direttore responsabile: Lorenzo Reggiani

Direttore editoriale: Michele Bellantuono, Francesco Lughezzani

Programmazione: a cura di Michele Bellantuono, Francesco Lughezzani, con il contributo di Roberto Pecci e Luca Mantovani

Redazione: Emanuele Antolini, Michele Bellantuono, Greta Calaciura, Michele Cannas, Riccardo Chiaramondia, Simone Coghi, Alessandro Faccioli, Francesco Lughezzani, Federico Mango, Luca Mantovani, Luca Romeo, Marco Triolo, Marika Zandanel, Elisabetta Zerbinatti, Chiara Zuccari

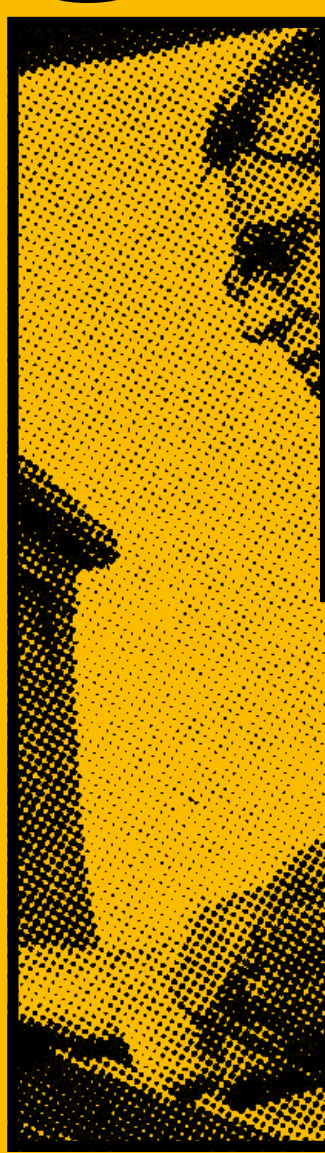
Grafico: Lorenzo Ballarini

Stampa: La Grafica snc - via Volta 29, 37030 Vago di Lavagno (VR)

5X1000

PEZZI

FACILI



SOSTIENICI CON il 5X1000

**IL 5X1000 AL CIRCOLO DEL CINEMA
NELLA TUA DICHIARAZIONE DEI REDDITI:
UN AIUTO IMPORTANTE PER LA
CULTURA CINEMATOGRAFICA**

Riporta il codice fiscale del Circolo negli appositi
riquadri dedicati al sostegno del volontariato e
delle associazioni culturali ↓

C.F. 80022000238



PRIMA VISIONE

GIOVEDÌ 6 MARZO
ore 16.30 – 19 – 21.30
FIUME O MORTE!

regia di Igor Bezinović → Croazia, Italia, Slovenia, 2025 – durata 112'
Versione originale sottotitolata in italiano

EXTRA SCI-FI FESTIVAL VERONA

GIOVEDÌ 13 MARZO
ore 16.30 – 19 – 21.30
THE ANIMAL KINGDOM

regia di Thomas Cailley → Francia, 2023 – durata 130'
Versione originale sottotitolata in italiano

EVENTO SPECIALE

GIOVEDÌ 20 MARZO
ore 16.30 – 19 – 21.30
BERGAMO FILM MEETING 2025
FILM DEL PROGRAMMA BFM 43

Il film verrà annunciato il 16 marzo 2025

ANTEPRIMA

GIOVEDÌ 27 MARZO
ore 16.30 – 19 – 21.30
GOOD ONE

regia di India Donaldson → USA, 2024 – durata 90'
Versione originale sottotitolata in italiano

SEDE DELLE PROIEZIONI: **CINEMA KAPPADUE ► VIA ROSMINI 1 - VERONA**

FIUME O MORTE!

Giovedì 6 marzo
ore 16.30 – 19 – 21.30

regia di Igor Bezinović
→ Croazia, Italia, Slovenia, 2025 – durata 112'

Versione originale
sottotitolata in italiano

regia: Igor Bezinović – soggetto:
Igor Bezinović – fotografia: Gregor
Božić – montaggio: Hrvoslava
Brkušić – casting: Sara Jacupek
– costumi: Tajči Čecada, Manuela
Paladin – musiche: Giovanni
Maier, Hrvoje Nikšić – interpreti:
Izet Medošević, Čenan Beljuli,
Albano Vučetić, Tihomir Buterin,
Andrea Marsanich, Massimo
Ronzani, Milovan Večerina Cico –
produzione: Restart, Videomante,
Nosorogi, HRT Hrvatska
radiotelevizija – Croazia, Italia,
Slovenia, 2025 – 1h52min

Igor Bezinović

Igor Bezinović è un regista di Fiume, in Croazia. Tra i suoi film ci sono *The Blockade* (premio Oktavijan per il miglior documentario croato nel 2012), *Veruda* (premio Oktavijan per il miglior documentario croato nel 2015) e *Breve Gita* (premio Big Golden Arena per il miglior lungometraggio croato nel 2017), insieme a molti altri cortometraggi. Il suo lavoro è stato presentato all'IFF di Rotterdam, DOK Leipzig, IDFF Ji.hlava, CPH:DOX, Kurzfilmtage Winterthur. Si è laureato in regia cinematografica presso l'Accademia di Arte Drammatica di Zagabria e in Filosofia, Sociologia e Letteratura Comparata presso la Facoltà di Lettere e Scienze Sociali di Zagabria.

FESTIVAL E PREMI

Miglior film della Tiger Competition all'International Film Festival di Rotterdam 2025

Esistono molti film belli, altrettanti brutti, ma pochi sono i film necessari. *Fiume o morte!* è uno di questi. Ci sono eventi storici che, a causa della loro portata, sono difficili da razionalizzare e di cui – per chi è nato qualche decennio dopo – è difficile comprenderne la prossimità storica. Non importa quante volte i nostri nonni ci abbiano raccontato della vita durante il fascismo, della guerra e magari di D'Annunzio stesso: l'arco temporale che va dal 1918 al 1945 rimane una realtà altra. Le barbarie di quegli anni sono state raccontate dettagliatamente, dei loro protagonisti sappiamo tantissimo e tristemente – sia gli eventi, sia i personaggi – vengono rievocati, manipolati e utilizzati da esponenti della vita politica e culturale odierna. Eppure, sembrano lo stesso sfuggire dalla realtà. I protagonisti dell'epoca sono stati, giustamente, presentati alla maggior parte di noi come mostri, ma la *mostrizzazione* alla lunga fa perdere il senso del reale. Un mostro non ha contorni, non ha un'immagine tangibile e per questo è irrazionale, è ovunque e allo stesso tempo in nessun luogo. Quello che fa *Fiume o morte!* è riportare nel piano del reale e del quotidiano uno degli eventi cardine di quegli anni, la velleitaria conquista di Fiume da parte di Gabriele D'Annunzio. Bezinović, nativo di Rijeka/Fiume, decide di raccontare la Storia in una maniera seriamente giocosa. Vengono utilizzati tutti gli elementi tipici del documentario: gli archivi storici, le ricostruzioni realizzate con attori e le interviste alle persone del posto, ma la loro funzione è opposta a quella classica. In *Fiume o morte!* tutto è volto alla rottura dell'illusione di realtà. Vediamo la costruzione dei set con saloni di bellezza trasformati in osterie e case private riportate indietro di cent'anni, sentiamo la voce narrante che chiama per nome gli attori e li vediamo sbagliare, riprovare e sbagliare di nuovo. Soprattutto, vediamo continuamente persone in divise novecentesche nella Rijeka del 2019. Siamo esplicitamente in un film in cui due epoche si sovrappongono. Vedere la Storia riproposta in luoghi familiari aiuta a demitizzarla, a percepirla più vicina e reale. Lo stesso effetto ha la figura di D'Annunzio, interpretato da diversi attori, tutti presentati per nome al loro ingresso in scena. Non vediamo la sua figura storica, ma vediamo tante possibili reincarnazioni. La sua caratterizzazione, inoltre, non è quella del superuomo che lui voleva essere, non è il geniale letterato come viene presentato a scuola e non è nemmeno un terribile tiranno: è un uomo patetico che tenta un'impresa egocentrica e irrealistica coadiuvato da altri personaggi alla sua stregua e, come detto a più riprese, tanta cocaina. Il D'Annunzio di *Fiume o morte!* non è un mostro, è un essere umano (mostruoso) e per questo reale e razionalizzabile. L'umanizzazione dei protagonisti di eventi storici è un'operazione rischiosa in cui è facile cadere in un'accondiscendente sospensione di giudizio: non in quest'opera. Bezinović è stato in grado di mostrare e far comprendere la realtà degli eventi, la loro vicinanza e al contempo – con la scelta di ambientare le azioni dannunziane nella Rijeka odierna – di mettere in guardia dalla facilità con cui certi esempi vengono ripresi e ripresentati con una facciata moderna. Non è un caso che al regista sia stato consigliato da colleghi italiani di non usare troppo la parola *fascismo*.

Riccardo Chiaramondia



regia: Thomas Cailley –
sceneggiatura: Thomas Cailley,
Pauline Munier – fotografia:
David Cailley – montaggio:
Lilian Corbeille – scenografie:
Julia Lemaire – costumi: Ariane
Daurat – musiche: Andrea Laszlo
De Simone – interpreti: Romain
Duris (François Marindaze), Paul
Kircher (Émile Marindaze), Adèle
Exarchopoulos (Julia Izquierdo),
Tom Mercier (Fix), Billie Blain (Nina
Moktari), Xavier Aubert (Jacques),
Saadia Bentaïeb (Naïma), Gabriel
Caballero (Victor) – Nord-Ouest
Films, StudioCanal, France 2
Cinéma, Artémis Productions,
Canal+, Ciné+ – Francia, 2023 –
2h08min

Thomas Cailley

Nato a Clermont-Ferrand nel 1980, studia Scienze Politiche e si iscrive alla Femis di Parigi per specializzarsi in sceneggiatura. Dopo un'esperienza nella produzione e distribuzione di documentari, nel 2010 dirige il cortometraggio *Paris Shanghai*, presentato e premiato in vari festival internazionali. Scrive altri corti come *Baba Noel* e *Le premier pas*. Il suo esordio nel lungometraggio è *Les Combattants*, con Adèle Haenel e Kevin Azaïs, selezionato nella Quinzaine des Réalisateurs al Festival di Cannes 2014, film che ha vinto numerosi premi, tra cui tre César. Torna a Cannes nel 2023 con *The Animal Kingdom*.



THE ANIMAL KINGDOM

Giovedì 13 marzo
ore 16.30 – 19 – 21.30

regia di Thomas Cailley
→ Francia, 2023 – durata 130'

Versione originale
sottotitolata in italiano

FESTIVAL E PREMI

Film di apertura della sezione Un Certain Regard del Festival di Cannes 2023

In un mondo e in un tempo presente, una grave malattia dalle origini sconosciute provoca mutazioni nella popolazione umana: i suoi effetti provocano una progressiva trasformazione fisica e mentale in varie specie animali. Nella contesto francese del film *The Animal Kingdom* ("Il regno animale") del regista Thomas Cailley, queste creature sono chiamate dalla popolazione di non malati "les bestioles", bestiole, creaturine, un termine denigratorio che colloca immediatamente la storia nella prospettiva di un genere fantascientifico interessato più all'aspetto sociale della mutazione, che non al suo effetto spettacolare, o di orrore o di puro intrattenimento, per quanto nessuna di queste categorie sia assente nel film.

Creature e persone appaiono sin dal primo momento accostate in un contesto tipicamente quotidiano. Proprio nel bel mezzo del traffico cittadino, i due protagonisti François e Émile, padre e figlio, assistono alla violenta fuga di un mezzo uomo-mezzo volatile da un'ambulanza. Le creature vengono infatti con tentativi disperati catturate, portate in Centri sanitari dedicati a esse e "trattate", in modo in realtà brutale, con interventi chirurgici da macellaio che si limitano a deturpare le sembianze animali che iniziano a prendere il sopravvento su quelle umane. In questo modo i Centri sembrano non fare altro che ostracizzare ulteriormente le vittime della pandemia, sfigurandole e rendendole delle chimere imperfette e ferite, metà umane e metà bestiali, come Émile impara da un confronto con l'uomo-uccello, diventato suo amico dopo aver scoperto che lui stesso sta lentamente sviluppando i sintomi della malattia.

Il film di Cailley ci illustra così un mondo in cui il concetto di bestialità diventa fluido, scisso tra un significato più morale (attribuibile al comportamento di molti "ancora" umani) e fisico o genetico, manifestato da una trasformazione che, vista con occhi diversi da quelli dei vari militari, medici o anche solo dalla gente comune che insulta e caccia le creature (che fino a poco tempo prima erano della stessa loro specie), può trasmettere anche bellezza. "Sarò magnifico" afferma il martoriato uomo-uccello, non afflitto dalla disperazione per la sua mutazione, ma quasi in attesa di vederla perfezionata, portata a termine. In *The Animal Kingdom* lo scontro tra stato naturale e stato sociale è dunque gradualmente percepito, dallo sguardo privilegiato dei due protagonisti, come una guerra insensata. Oltre ogni forma di ribrezzo sociale per l'orrore corporeo, è proprio la mancata capacità di convivenza tra esseri viventi diversi che emerge come elemento drammatico dal film, il cui titolo stesso sembra spingerci (quasi ironicamente) a immaginare un futuro remoto in cui questa malattia avrà finalmente preso il sopravvento, inaugurando un'era diversa: un Regno, un'alternativa più pura e positiva all'Antropocene.

L'aspetto di critica sociale invita dunque lo spettatore a riflettere, come nella più interessante fantascienza, ad esempio quella di *District 9* di Neill Blomkamp, più a un mondo odierno che a un remoto passato o futuro. Una riflessione che deve riguardare il più possibile determinate categorie sociali, a partire dai giovani, dalla scuola, per poi toccare naturalmente la scienza e l'autorità politica. *The Animal Kingdom* non è solo un curato film di fantascienza, è un invito globale alla tolleranza e alla coscienza rivolto alla sola specie che ne ha bisogno: quella umana.

Michele Bellantuono



Bergamo Film Meeting

Fondato nel 1983 dal giornalista Sandro Zambetti, il *Bergamo Film Meeting* si svolge tradizionalmente a marzo nella città di Bergamo e, in oltre quarant'anni di attività, è andato delineandosi come uno dei principali appuntamenti cinematografici italiani dedicati all'indagine delle nuove cinematografie e dei nuovi autori e autrici. La *Mostra Concorso* – la sezione competitiva – presenta ogni anno sette lungometraggi di fiction in anteprima nazionale, selezionati dal meglio della produzione mondiale e, fra questi, il pubblico è chiamato ad attribuire il premio principale del festival. La sezione parallela *Visti da vicino*, si propone di indagare attraverso il cinema documentario indipendente le istanze più urgenti del nostro presente, così come la sezione *Europe, Now!* ha l'obiettivo di saggiare lo stato di salute del cinema europeo contemporaneo, proponendo retrospettive complete di autori e autrici che vanno affermandosi come voci centrali del nuovo cinema mondiale. Una retrospettiva speciale viene infine dedicata all'esplorazione del linguaggio del cinema d'animazione.

bfgm Bergamo
Film Meeting
Onlus

Si rinnova, anche per il 2025, la collaborazione fra Bergamo Film Meeting e Circolo del Cinema, riproponendo la felice formula dello scorso anno: un film della Mostra Concorso selezionato dalla commissione di programmazione del Circolo del Cinema sarà presentato, accanto a una selezione per la sala web dei cortometraggi dedicata ad approfondire la rassegna sui documentari d'animazione. I dettagli saranno comunicati per tempo a Socie e Soci attraverso newsletter, sito e social.

In nove giorni, con oltre 160 film tra corti e lungometraggi, la 43esima edizione del Bergamo Film Meeting sarà un crocevia di cinema internazionale proponendo ospiti, incontri, eventi speciali, webinar, masterclass, percorsi di visione per le scuole.

Riservata ai nuovi autori, la competizione internazionale presenta 7 lungometraggi di fiction, inediti in Italia, caratterizzati dall'originalità linguistica e narrativa con cui affrontano i temi della contemporaneità. Del programma di quest'anno della Mostra concorso, a cui si affiancano anche molte retrospettive – tra cui quella dedicata al cineasta georgiano Otar Iosseliani e a Christian Petzold – fanno parte *Fainéant* di Karim Dridi, *Winter in Sokcho*, di Koya Kamura, *Gina*, di Ulrike Kofler, *Tarika*, di Milko Lazarov, *Oro Amargo*, di Juan Olea, *My Fathers' Daughter* di Egil Pedersen e *March to May* di Martin Pavol Repka.

Il BFM – come il Circolo del Cinema d'altronde – è sempre attento a esplorare il mondo del cinema animato e la retrospettiva *Cinema d'animazione: AnReal* è un percorso alla scoperta del documentario in forma d'animazione. Il primo esempio ci viene fornito nel 1918 da Winsor McCay con *The Sinking Of The 'Lusitania'*, in cui l'autore, avvalendosi di fatti ricostruiti, ha utilizzato l'animazione per documentare la tragedia dell'affondamento del noto transatlantico inglese da parte di un sommergibile tedesco nel 1915. Fa parte del programma anche il titolo che ha portato la definizione di documentario animato alla sua affermazione: *Vals Im Bashir* (*Valzer con Bashir*, 2008) di Ari Folman, presentato nella sezione competitiva ufficiale del 61° Festival di Cannes. Dopo averli scoperti a BFM 42, ritroviamo José Miguel Ribeiro con *Viagem a Cabo Verde* (2010), film in cui le voci degli abitanti della città si mescolano ai pensieri del regista e gli sketch disegnati sul posto prendono vita, alternandosi a sequenze animate in 2D; mentre il duo Alexandra Ramires e Laura Gonçalves è presente nel programma con *Percebes* (2024). Tra gli altri artisti selezionati troveremo anche Regina Pessoa, Jan Koester, Alexander Lahl, Anastasiia Falileieva, Jonas Odell e László Csáki. Siamo molto felici di poter proporre una selezione di questi corti anche al pubblico del Circolo del Cinema, che da anni ci segue con passione.

Bergamo Film Meeting



regia: India Donaldson –
sceneggiatura: India Donaldson
– fotografia: Wilson Cameron
– montaggio: Graham Mason
– scenografie: Becca Brooks
Morris – musiche e suono: Celia
Hollander – interpreti: Lily Collias
(Sam), James Le Gros (Chris),
Danny McCarthy (Matt), Sumaya
Bouhbal (Jessie), Diana Irvine
(Casey), Sam Lanier (Zach), Peter
McNally (Jake), Eric Yates (Andy)
– produzione: Smudge Films,
International Pigeon Production –
USA, 2024 – 1h30min

India Donaldson

India Donaldson è una regista e sceneggiatrice di Los Angeles. Ha realizzato i cortometraggi *Medusa* (2018), *Hannahs* (2019) e *If Found* (2021). *Good One* (2024) è il suo lungometraggio d'esordio, sostenuto da un premio vinto all'American Film Festival a Wrocław, in Polonia, nel 2023. Il suo primo film è stato presentato in concorso al Festival di Cannes e al Sundance Film Festival nel 2024.

FESTIVAL E PREMI

Presentato in concorso al Sundance Film festival 2024 e alla Quinzaine des cinéastes al Festival di Cannes 2024

Sam ha 17 anni, è un'adolescente queer e la sua giovinezza non ha attraversato grandi conflitti con i suoi genitori, almeno all'apparenza: sta per andare al college, ama le escursioni nella natura con il padre, viene definita "good one", una ragazza in gamba di cui vantarsi con gli amici. L'esordio al cinema di India Donaldson è un film indipendente, nato da alcune esperienze molto personali, che racconta di tre giorni e di un'escursione sui Monti Catskills, nello stato di New York. La protagonista insieme al padre, a sua volta accompagnato da un amico d'infanzia, viaggia a piedi in un panorama selvaggio in quello che ha tutta l'aria di essere l'ultimo viaggio prima della fine dell'adolescenza e dell'inizio dell'età adulta. Che porta con sé consapevolezza nuove e nuovi dolori.

Se c'è una costante nel racconto della giovinezza e del genere *coming of age* che spesso trova spazio nel panorama indipendente americano è quella di descrivere una rottura, con il contesto familiare, con il mondo e con la propria infanzia: come raccontare invece un'adolescenza che ha addomesticato il conflitto, che non ha ancora intrapreso una svolta radicale, ma sarà presto obbligata a farlo?

Donaldson ragiona per sfumature nel ritrarre Sam, che per tutto il viaggio rimane lo specchio degli adulti che la accompagnano e si raccontano, parlando incessantemente del proprio passato e della loro giovinezza senza interessarsi troppo a quello che pensa lei, a quello che desidera. L'interpretazione di Lily Collias – al suo esordio come protagonista di un lungometraggio – riflette efficacemente i tratti di un personaggio che in effetti per la maggior parte del tempo non parla, a cui non vengono concesse troppe battute e lavora dunque con lo sguardo e il corpo per comunicare il proprio stato d'animo.

Quando viene superato un limite e la giovane viene proiettata all'improvviso nel mondo degli adulti nessuno la ascolta, nemmeno il padre, ed è proprio in quel momento che il silenzio della sua giovinezza, l'ascolto che ha sempre praticato muta in qualcos'altro, si spezza e la rottura definitiva che ci aspetteremmo diventa nella scrittura di Donaldson una deviazione dal percorso, essenziale nella messa in scena eppure efficace nel raccontarci che qualcosa è cambiato per sempre. Sam può liberarsi dal peso di essere stata sempre una "good one", una figlia che non dà pensieri e che di cui in fondo ci si può dimenticare, per guardare il mondo con nuovi occhi, con la consapevolezza dolorosa eppure inebriante di essere sola, alle soglie dell'età adulta, sola nel bosco, e alla ricerca di un nuovo sé, che nessuno ha finora riconosciuto ma che nella solitudine della montagna inizia a respirare.

Francesco Lughezzani



In un'epoca in cui i computer erano ancora una novità per il grande pubblico, nacque un film tanto rivoluzionario quanto presto dimenticato. Nel 1982, quando Steven Lisberger portò sul grande schermo *Tron*, il mondo non era ancora pronto per quello che rappresentava. La computer grafica era ancora agli albori, eppure il film riuscì ad aprire una finestra su un universo interamente digitale, esplorando il rapporto uomo-macchina e le connessioni tra architettura e spazio virtuale in un sistema informatico nascosto. La storia segue Kevin Flynn, un brillante programmatore di videogiochi che viene digitalizzato e trasportato all'interno di un mainframe, popolato da programmi senzienti e governato da un'intelligenza artificiale dominante, il Master Control Program (MCP), che lo costringerà a combattere per la sua sopravvivenza. Quasi trent'anni dopo, Lisberger diventa produttore del sequel *Tron: Legacy* (in cui fa un breve cameo) diretto da Joseph Kosinski, il quale ha ripreso questa visione e l'ha portata a nuove vette estetiche e concettuali. Qui Sam, il figlio di Flynn, entra nella Rete, un cyberspazio ideato dal padre per realizzare il "sistema perfetto", ma che finisce per renderlo prigioniero della sua stessa creazione. L'ambiente virtuale dalle geometrie perfette e linee luminose ininterrotte è diventato una distopia tecnologica governata da Clu, il suo alter ego. Kosinski prima ancora che cineasta è un architetto e il suo background accademico gli ha permesso di realizzare non solo un capolavoro di design, ma di dare forma a un mondo costruito su codici e algoritmi, sfruttando l'architettura come modalità d'espressione. Le influenze architettoniche per il design di *Tron* spaziano dal movimento moderno alla biodinamica contemporanea. La Ville Radieuse di Le Corbusier e la No-Stop City di Archizoom Associati riecheggiano nella struttura urbana della Rete, incarnando l'idea di una città ideale, geometrica, costruita sulla modularità e sull'ordine

assoluto. Un altro modello chiave di riferimento è l'Istituto Salk di Louis Kahn, celebre per la sua simmetria imponente e il corso d'acqua centrale, simbolo di energia e riflessione. Lo stesso principio si ritrova anche nell'universo *Tron*, dove l'elemento dominante non è l'acqua, bensì la luce; il vero codice genetico che tiene insieme ogni aspetto. Un'entità dinamica che non solo illumina ma attraversa e plasma lo spazio, delineando edifici, animando veicoli e dando vita ai costumi dei personaggi, per creare un vero e proprio linguaggio visivo unitario che rimanda al tecno-modernismo di Neil Denari. In questa idea di continuità e vitalità, l'architettura fluida e biomorfica di Zaha Hadid è stata una delle fonti di ispirazione maggiori. Il concetto di guidare la luce in forme curve e mutevoli, evidente nella Galaxy SOHO e nella Mathematics Gallery, ha scolpito l'immaginario del regista. Lo stesso Daniel Simon, designer dei veicoli del film, ha citato la "sofisticata stranezza" delle opere di Hadid come punto cardine. La Fondazione Querini Stampalia di Carlo Scarpa, dove l'acqua non è un elemento passivo ma un'energia che attraversa e modella le forme, offre l'ennesimo parallelo con la luce in *Tron*. Ciò è la prova di come gli elementi naturali e artificiali possono coesistere in un equilibrio armonioso. Se però l'architettura nella Rete è digitale, la sua anima resta profondamente umana. La Safe House di Kevin Flynn, una dimora immersa nella roccia delle terre desolate computerizzate, ne è l'esempio più emblematico. Con le sue ampie vetrate che si affacciano all'orizzonte e il suo minimalismo materico, questo spazio richiama di continuo Mies van der Rohe e Louis Kahn. L'antico e il moderno, la natura e la tecnologia si fondono tra le pareti in pietra rustica e l'arredamento neo-vittoriano, in un chiaro rimando a *2001: Odissea nello Spazio* di Kubrick con il pavimento in vetro retroilluminato. Questo spazio evoca un senso di introspezione, che riflette il desiderio di Flynn di

avvicinarsi a una dimensione in cui sentirsi ancora legato alla realtà. Per questo, arredi di design come le sedie Barcelona e la poltrona di Eames, insieme ai libri di letteratura antica, da Jules Verne a Dostoevskij decorano la casa, portando frammenti di mondo tangibile nello spazio virtuale. L'unione di elementi naturali e tecnologici rende il suo rifugio al tempo stesso monastico e ultramoderno. E poi arrivano loro, i Daft Punk. Con ogni synth hanno aperto un portale verso *Tron*, realizzando una delle colonne sonore più ipnotiche. Non si limitano ad accompagnare le immagini, ma creano un'esperienza audiovisiva immersiva, al punto da entrarci loro stessi facendo una breve comparsa. La capacità di rendere concreto un universo immateriale rappresenta una delle più grandi conquiste di questi film. Già nel 1982, Lisberger fu il primo a sfruttare la computer grafica per costruire un mondo tridimensionale interconnesso, anticipando l'uso della CGI e il metaverso odierno. Per questo *Tron* non è solo un prodotto cinematografico ma un manifesto visionario che ha anticipato temi e tecnologie, una prova di come il cinema possa predire il futuro aprendosi a nuove frontiere digitali.



Tron Legacy (2010) di Joseph Kosinski

► A VOYAGE IN DUMBLAND

→ Riccardo Chiaramondia

Momento confessione: ho una passione enorme per le scimmie – dentro e fuori dallo schermo cinematografico – e sono terrorizzato delle galline. La mia prima, tardiva, folgorazione lynchiana non poteva che essere *What Did Jack Do?*, dove una scimmia viene interrogata da un agente di polizia – Lynch stesso – per l'omicidio di una gallina con cui aveva avuto precedentemente un rapporto passionale. L'ironico surrealismo di cui sono permeati questi diciassette minuti mi ha tenuto attaccato allo schermo più e più volte. Dialoghi irrealistici simili a un mash-up, il male così banale che si nasconde nel quotidiano ed è sempre pronto a esplodere, il senso di confusione che, se accettato dallo spettatore, si trasforma in molteplici (spesso soggettive) sensazioni e la consapevolezza che ci sia qualcosa di nascosto che sfugge e sfuggirà sempre alla nostra comprensione: in *What Did Jack Do?* si trova tutta la poetica di Lynch.

What Did Jack Do?, anche grazie alla pubblicazione su Netflix pochi giorni prima dallo scoppio della pandemia covid-19, è probabilmente il cortometraggio più famoso realizzato da Lynch, ma in un'analisi della sua filmografia è importante concentrarsi anche su questo tipo di produzioni, spesso ingiustamente trascurate. Avendo una struttura narrativa seriale, in questo articolo non prenderò in considerazione *Rabbits*, macabra sitcom utilizzata anche in *Inland Empire*, e la serie di corti animati *Dumbland*, ma mi concentrerò sui cortometraggi autoconclusivi, partendo da *Six Men Getting Sick (Six Times)* del 1967 fino a *We'll Deliver 'Em*, *The Moon's Glow* e *Will There Be Anything Else?* tritico di corti del 2024 pubblicati per sponsorizzare il suo ultimo album musicale *Cellophane Memories*. Siamo abituati a concepire l'arte del corto come una palestra, un momento di sperimentazione necessario per imparare a padroneggiare il mezzo cinematografico, sviluppare un linguaggio personale e, al contempo, mettersi in mostra sperando di ottenere finanziamenti per progetti più ampi. Inoltre, nella ricerca sfrenata – e spesso irrilevante – del primo abbozzo di opera del grande regista, cerchiamo a risalire al cortometraggio realizzato per un esame al primo anno della scuola di regia (probabilmente realizzato insieme ad altre dieci persone e con le ingerenze del professore a cambiarlo radicalmente) trovandoci davanti a qualcosa di poco rilevante. Nel caso di Lynch entrambe queste affermazioni sono false. I

corti, infatti, hanno rappresentato nel corso della sua carriera un'attività parallela e di valore pari a quello dei lunghi o della serialità televisiva, dove sviluppare un linguaggio autonomo sin dai primissimi lavori. Surrealismo e descrizione quasi documentaria del quotidiano, si alternano, si sovrappongono – come nel caso di *Boat* – e con la quasi completa eliminazione di un impianto narrativo si completano. Nei lavori surrealisti incontriamo un mano di cartone dotata di occhi che si muove davanti a un drappo nero mentre un uovo si schiude dando vita a giochi di luci e volti (dis)umani (*The Mystery of the Seining Hand*), un bambino che annaffiando una pianta dà vita a sua nonna (*The Grandmother*), pezzi di carne che camminano (*The Pig Walks*), una ragazza giapponese che si interroga sul mercato delle banane alternata a una ragazza caucasica chiusa in una stanza mentre piange disperata (*Darkened Room*) o un uomo che incontra la personificazione delle sue paure (*Ab-surd Encounter with Fear*). Nei corti realisti, invece, abbiamo scene di una quotidianità banale: Lynch che va in barca con l'amico pittore (*Sailing with Bushnell Keeler*), ragni, api e insetti che conducono la loro vita (*Bees #1*, *The Story of a Small Bugs*, *The Spider and the Bee*), un uomo che viene arrestato (*BlueBob Egg*) o il regista stesso che cucina quinoa spiegando la ricetta (*David Lynch Cooks Quinoa*). In questi eventi quotidiani non c'è nulla di interessante, nulla di strano, eppure le scene sono permeate da un senso di spaesamento e di irrealtà. Sono momenti di vita banali, non li vediamo né iniziare, né concludersi, non ci vengono introdotti in alcun modo i protagonisti e le loro azioni non hanno alcun fine. Sono opere sull'assenza di senso, su come la nostra vita sia intrinsecamente surreale: nel quotidiano cerchiamo continuamente di dare un senso razionale al nostro operato, i cortometraggi di Lynch, invece, provano a mostrarci come questo affannarsi è solamente un'ennesima operazione surreale. I cortometraggi surrealisti e realisti, allora, sono da vedere in continuità, due finti opposti che si completano a vicenda e restituiscono una stessa immagine: questa unione è incarnata nel già citato *Boat* dove immagini di banale quotidianità sono accompagnate da una voice over recitante pensieri sconnessi e sinestetici. Questa surrealtà del reale è un tema di tutta l'opera lynchiana, ma la scelta di adottare un diverso linguaggio, abbandonando completamente l'impianto narrativo, rende i corti di Lynch un

unicum, assimilabili solamente ai suoi video-report metereologici di Los Angeles – dove viveva – pubblicati per anni, sempre uguali e (in)sensatamente banali. I cortometraggi di Lynch sono happening dove lo spettatore non deve osservare cercando di trovare un senso – operazione da cui uscirebbe sempre sconfitto – bensì cercare di entrare dentro il flusso e collaborare vivendo sulla pelle l'esperienza, sono delle istantanee più vicine alla videoarte che al cinema.



Six Men Getting Sick (Six Times) (1967) di David Lynch

Circa un anno fa scrissi il mio primo articolo per *FilmeSe* tracciando un resoconto dei primi mesi di lavoro come proiezionista. Con quell'articolo cercavo di mappare attraverso un filo logico (forse) le impressioni dei soci riguardo i film appena visti. Dopo un anno di proiezioni del Circolo del Cinema molti di voi mi conoscono e, se prima ascoltavo solo i vostri pareri, ora ne discutiamo anche. La domanda che spesso mi è stata posta maggiormente è una, sintetizzo: "Perché questo film è stato messo in programmazione?". Una domanda che porta a un'altra questione: quali devono essere le caratteristiche di un film per essere proiettato al Circolo del Cinema? Esiste un canone? E se sì, qual è? Faccio un passo indietro. Solo nel 2024 in Italia sono stati distribuiti al cinema 943 film. Un numero enorme che non tiene conto dei restauri, delle varie piattaforme streaming e dei tanti festival cinematografici. Orientarsi, dunque, in questo *mare magnum* di film non è facile. Delineare una programmazione annuale che non comprende le uscite cinematografiche canoniche diventa perciò un lavoro che assume le vesti di un archeologo – inteso proprio come scavo, estrazione e studio – delle immagini. Un ruolo che assume anche la critica cinematografica – quella seria – quando decostruisce ed elabora i film attraverso considerazione e teorie per comprendere meglio il mondo contemporaneo. Le ore di visioni di tutta questa offerta, di conseguenza, sono molte e rispondono alla necessità e rilevanza a cui la critica oggi può ambire. Il Circolo del Cinema nella selezione racchiude un lavoro culturale, perciò, che va al di là del semplice "bello o brutto", dialogando direttamente con il lavoro della critica cinematografica. Senza contare, inoltre, delle lotte del dietro le quinte con le case di distribuzione. Uno dei film che più ha diviso i soci è stato *Troppo azzurro*. Molti di voi l'esordio sul grande schermo di Filippo Barbagallo l'hanno rigettato, bollandolo con i più disparati aggettivi e asserendo che "Non è un film da Circolo". Al contrario, invece, un signore – ma non è il solo – con cui discuto spesso ha elogiato *Troppo azzurro*

sia per la componente comica ("Finalmente un film in cui si ride") sia per la descrizione di un mondo sempre sull'orlo della precarietà economica ed emotiva. Un mondo che, per ragioni anagrafiche, è molto distante dal signore in questione, ma che pure è riuscito a toccare le sue corde emotive. Quindi, mi sono domandato, quale sia la discriminazione per giudicare se *Troppo azzurro* è un film "da Circolo" o meno? La componente prettamente cinematografica o intellettuale che può appartenere ad altri titoli come *Hokage* di Shin'ya Tsukamoto o *Oh Canada - I Tradimenti* di Paul Schrader? Certo, ma è fin troppo facile. Proporre invece un film di un giovane regista ci aiuta a capire la salute stessa del nuovo cinema italiano, in questo caso della commedia italiana. Poco importa – almeno secondo la mia irrilevante opinione – se il suo stato di salute sia vicino all'eterno riposo o sprigioni vita. Quello è – anche – figlio degli occhi di chi guarda. Ciò che è importante è mostrare; rendere partecipi i soci del cambiamento; delle nuove o vecchie paure. Una missione culturale in antitesi con l'idea di circolarità – intesa come forma chiusa – ma aperta alle varie traiettorie proposte dalla miriade di film distribuiti ogni anno e alle diverse forme di linguaggio cinematografico, in particolare l'animazione. È fattuale, dati alla mano, che quando è proiettato un titolo d'animazione vengano meno soci. Forse vi è un pregiudizio? Eppure *Invelle* di Simone Massi ha commosso molti di voi, mentre *Olivia & Las Nubes* di Tomas Pichardo Espaillat ne ha respinti altrettanti. Ma anche questo, credo, fa parte del gioco. Mettersi in discussione. Capire il perché trovo un film respingente. Porsi delle domande. L'idea del Circolo del Cinema è anche quella di proiettare cose *mai viste* che – credo ancora – non significano automaticamente "belle o brutte", ma che aprano a loro volta la nostra porta sul mondo, su altre culture e cinematografie. Ora, non so bene, se ho risposto alla domanda iniziale. Magari mi direte la vostra, come sempre, davanti a un caffè.



Olivia & Las Nubes (2024) di Tomas Pichardo Espaillat

► “NOSFERATU” DI EGGERS

→ Marika Zandanel

Il Conte Orlok si è risvegliato. E per di più benissimo, e per di più parlante. Di una voce grave che Bill Skarsgård ha ottenuto esercitandosi con un cantante d'opera, l'unico elemento fra tutti che meno è stato lavorato in fase di editing, a detta del sound designer Damien Volpe che già aveva affiancato il regista Robert Eggers in *The Lighthouse* e *The Northman*. È vero, Herzog ci ha consegnato la versione “non muta” già nel 1979 in un riverbero gotico incessante, ma è Eggers a partorire il vero fratello elegantemente chiassoso di Murnau. Qui il suono si fa più che strutturale, impregnando il film per anticiparne ogni micromovimento, tendendo lo spettatore a sé come a richiamare col flauto, sempre più vicino, la testa di un serpente a sonagli.

Ancora sotto incantesimo dalla sensazione di ipnosi provata in sala, cerco di capire come il suono sia stato concepito per il remake, ripensando alla sequenza iniziale: un groviglio di respiri anticipa l'immagine, sono gli aneliti di Ellen Hutter (Lily-Rose Depp) e del Nosferatu (Bill Skarsgård) che si intrecciano, animaleschi e istintuali, ma pur sempre leggermen- te metallici.

Mi colpisce come Robert Eggers racconti di aver voluto restituire un leggero tono metallico dopo ampie ricerche con la costumista Linda Muir sull'abbigliamento tipico dei nobili della Transilvania, sempre corredato da calzature col tacco in metallo: il Conte Orlok come personaggio sonoro è indistinguibile, portando con sé questo leggerissimo sapore metallizzato e un'eco sovrastante all'interno del castello. L'accento marcatissimo è diluito in un parlare lento, intervallato da profondi respiri a cui il castello fa da cassa di risonanza: le mura, corredate da porte che cigolano finemente, spandono la voce baritonale di Skarsgård e gliela restituiscono nell'immediato come fosse – e qui cito Eggers – una risposta emotiva alla situazione che si sta vivendo.

Il respiro del vampiro è ovunque, ma così quello di Ellen che pare esistere da sempre nel castello e poterne trapassare le mura come colui che la tormenta. Sembrano cercarsi con i loro rantoli, il suono come proprio linguaggio d'amore preferenziale: la tenda che si scosta, lo scricchiolio delle membra nelle sequenze di possessione di Ellen, lo sgorgare del sangue – o meglio il suono nell'atto dell'ingoiare il sangue, quel gorgoglio – il sostitutivo perfetto di un grido d'orgasmo che c'è ma che da solo sarebbe cosa sin troppo umana. Persino l'odore dei fiori si sposta dal piano olfattivo per diventare pienamente sinestetico ed è così che un semplice annusarli (sia per Ellen che per Nosferatu) significa prima di tutto far sentire che li si è annusati, farlo sentire all'altro/a come pegno e riconoscimento d'appartenenza.

In quest'idea di ultrasuoni che vengono enucleati ed estroflessi come se due balene dovessero parlare umanamente, c'è però una sequenza cardine dal punto di vista sonoro che mi ha lasciato a bocca aperta. Thomas Hutter (Nicholas Hoult) è senza cavallo, al buio, nel bosco che segna il passaggio inquietante nei pressi della dimora del conte. C'è un silenzio assordante, minuscoli fiocchi di neve si mescolano alla notte e Thomas guarda davanti a sé, distrutto. Ad anticipare quello che verrà, un battito cardiaco sempre più intenso e zoccoli di cavalli infernali mixati e mescolati perfettamente. Per tutto il film è l'ambiente, sono gli oggetti e le cose esterne a farsi carico di trasportare il vero suono dell'emotività dei personaggi (che solitamente proverrebbe da loro) e anche per questa scena è così: la paura di Thomas, il suo battito accelerato non scaturiscono dal suo torace, ma gli (e ci) vengono consegnati con un'operazione inversa. Il suono del cuore viene trasportato dai cavalli assieme al loro galoppare, avvicinandosi sempre più, quasi a travolgerci, per poi ripiombare nel silenzio.



Nosferatu (2024) di Robert Eggers

Al centro del cinema e del pensiero di Roberto Rossellini c'è sempre stato l'Uomo, nelle sue relazioni con altri uomini e con il mondo, inteso come immenso teatro in cui è necessario onorare la propria transitoria permanenza mettendo a frutto l'intelligenza, per far compiere un passo in avanti all'umanità, oltre gli incerti della Storia. Difficile pensare a un cinema e a una televisione in cui i bisogni spirituali e intellettuali dell'uomo siano stati considerati con eguale slancio missionario laico. Rossellini ha fatto film per rispondere a esigenze profonde e irrinunciabili, non contaminate dal narcisismo comune a tanti suoi colleghi famosi. Per far sì che i suoi progetti venissero finanziati, ha saputo affinare doti da ammaliatore che già in partenza erano notevoli, capace di farsi ascoltare e, non di rado, di farsi voler bene.

Rileggere oggi le interviste rilasciate da Rossellini in trent'anni o ascoltarne le dichiarazioni rese a curatori in ginocchio (a titolo d'esempio, si veda su youtube quella del 1969 per il programma RAI *Incontri*, curata da Ugo Gregoretti), vuol dire ripercorrere la carriera di chi non s'è mai guardato volentieri indietro, rivolto sempre a nuovi obbiettivi. Alla fine degli anni Cinquanta, interrogato in Francia sul suo ultimo lavoro, Rossellini si limita a dire che in *India* non c'è trama: «Il film inizia come un documentario. Poi arriva un uomo: quest'uomo in una certa situazione, ecco tutto il significato che ho tentato di dare al mio film». È Nehru che lo interessa, con la sua energia, inconsapevole precipitato della civiltà plurimillennaria che in lui si riflette. Un «uomo drappeggiato, che cerca di aprire lo spirito a tutte le conoscenze e di ottenere una sintesi poetica del mondo», al contrario di noi europei, «uomini cuciti», specialisti prigionieri delle nostre abitudini, incapaci di capire quel che non fa parte del nostro piccolo quotidiano. Oggi Rossellini parlerebbe con buona probabilità di noi come di «uomini schermati», persone barricate dietro i cristalli di un dispositivo portatile che soffoca curiosità, attenzione e creatività, facendoci rimandare la scelta di una posizione morale, e rendendo più difficile soddisfare la naturale sete di comprensione, e non solo di apprendimento. Inutile sapere cosa Rossellini alla fine degli anni Cinquanta abbia veramente visto con i suoi occhi in una società indiana allo stesso tempo fortemente materialista e aperta alla metafisica. Oltre alle vicende più strettamente personali, resta di questa lontana incursione un segno indelebile nell'opera a venire. E nelle sue riflessioni ci sarà da allora sempre più la consapevolezza che è necessario dimenticare la tecnica e la tecnologia, dopo la sua necessaria metabolizzazione. Il linguaggio audiovisivo, pur senza sciatteria, dev'essere niente più che un mezzo. Il montaggio, la messa in scena, gli apparati scenografici, la direzione degli interpreti, vanno piegati unicamente all'espressio-

ne di idee, sentimenti, esperienze, conoscenze.

A conti fatti, la sua «Enciclopedia del sapere audiovisivo», composta di numerosi film televisivi, ha una durata complessiva che equivale la quarantina di ore dei film per il cinema realizzati dal periodo della guerra fino all'inizio degli anni Sessanta (e oltre), e copre un arco temporale che dalla Preistoria si estende alla vita di De Gasperi. Il sogno didattico che permea questi film dimenticati e inattuali non è morto. È come ibernato. Un giorno servirà a mostrare che dietro ad alcune immagini in movimento dell'archivio planetario c'è un desiderio non comune di far dialogare epoche e culture differenti, sensibilità e utopie necessarie.

«Avvertire le preoccupazioni del secolo», facendosi affascinare da tutto senza innamorarsi di nulla. Rossellini si informava, leggeva, si documentava come pochi altri. Non dev'esser stato facile fidarsi del mezzo televisivo in quegli anni, per dedicarsi quasi totalmente. Per poter comunicare a milioni di persone e diffondere più facilmente la conoscenza, Rossellini l'ha fatto pienamente persuaso. Deciso a far capire come pensare, più che a dire cosa deve essere pensato. Del resto, era convinto che l'uomo di oggi soffre di una sostanziale mancanza di visioni generali, perché non è preparato ad averne, per colpa di quello specialismo che, abbracciato senza contrappesi, uccide ogni visione olistica delle cose, del mondo, del corpo e della mente umana.

Ammiratore di Socrate, prossimo di Agostino, cugino di Cartesio e pronipote di Pascal, Rossellini è parente spirituale anche di Montaigne. Ma è terribilmente solo nella famiglia del cinema. Da qualche illustre regista francese è stato eletto padrino: una scelta non di comodo ma che può al massimo aiutare qualcuno a dar lustro alla propria ispirazione, senza che si dia mai una vera relazione di sangue.



India (1959) di Roberto Rossellini



Richiedi GRATIS la tua copia cartacea di FILMESE presso uno dei punti amici a Verona!

- **Pagina Dodici** in Corte Sgarzarie 6/A – T. 045 8005750
- **Libraccio Verona** in Via Roma 7/A – T. 045 8006806
- **Libreria Gheduzzi - Mondadori** in Corso S. Anastasia 7 – T. 045 8002234
- **Lo scaffale perturbante** in Via San Mamaso 6 – T. 340 2547224
- **Libre!** in Interrato dell'Acqua Morta 38 – T. 045 8033983
- **Fucina Culturale Machiavelli** in Via Madonna del Terraglio 10 – T. 045 5544712

ORARI ► Da lunedì a venerdì ore 9 – 13 / giovedì anche ore 15.30 – 18.30

È sempre possibile ricevere su appuntamento contattando gli uffici negli orari di apertura.

VI ASPETTIAMO NELLA SEDE DI PIAZZA SANTO SPIRITO 13B / Seguici sui nostri social ►  

CIRCOLO DEL CINEMA → Piazza Santo Spirito 13b - Verona | Telefono 045 8006778 | info@circolodelcinema.it | www.circolodelcinema.it