

i mille occhi XVII edizione Teatro Miela Trieste 14_20 settembre 2018



i1000(o)cchi
Festival internazionale del cinema e delle arti

i1000(o)cchi

Festival internazionale del cinema e delle arti

I mille occhi / The Thousand Eyes

Festival internazionale del cinema e delle arti / International Arts and Film Festival

XVII: Corpo, sguardo e silenzio

Trieste, Teatro Miela, 14→20 settembre 2018

Anteprima a Roma, Cinema Trevi - Cineteca Nazionale, 11→12 settembre 2018

il festival dell'Associazione Anno uno

con il contributo di



con il patrocinio di



main partners

La Cineteca del Friuli, FIAF – Archivio Cinema

del Friuli Venezia Giulia, Gemona (UD)

Centro Sperimentale di Cinematografia –

Cineteca Nazionale, Roma

in collaborazione con

RAI Sede Regionale per il Friuli Venezia Giulia

project partners

Hrvatski filmski savez, Zagreb

Državni arhiv u Splitu (DAS), Split

Sense Agency, Zagreb

Fond za humanitarno pravo, Beograd

Istituto Luce, Roma

Raphaela-Film, München

Werkstattkino, München

L'Officina Film Club, Roma

Fuori orario, Roma

Fondazione Franca e Franco Basaglia, Roma

Locarno Festival

Cineteca di Bologna

Cineteca Italiana, Milano

Museo nazionale del cinema, Torino

Cineteca Lucana, Oppido Lucano (Potenza)

Cineteca Bruno Boschetto, Torino

Penny Video, Roma

AFIC, Associazione Festival Italiani di Cinema

Casa del cinema di Trieste

Associazione culturale

Anno uno

Presidente

Michele Zanetti

Vicepresidente

Giuliano Abate

Direttore

Sergio M. Grmek Germani

Consiglieri

Marie-Françoise Brouillet

Annamaria Camerini

Igor Kocijančič

Olaf Möller

Alice Rispoli

Dario Stefanoni



Fond za humanitarno pravo

fuori orario
cose (mai) viste



in copertina
Maureen O'Hara (Collezione Anno uno).

English version of the Catalogue on
www.imilleocchi.com

ideazione, ricerche e messa in scena
Sergio M. Grmek Germani

con la collaborazione al programma di
Cecilia Ermini, Mila Lazić, Olaf Möller,
Jackie Raynal, Simone Starace, Dario Stefanoni,
Roberto Turigliatto, Gary Vanisian

consulenza all'organizzazione generale
Monica Goti

amministrazione
Federica Rigante

movimentazione
Luca Luisa

ufficio stampa
Simone Starace
assistente

Francesca Dougan

comunicazione social e promozione
Francesca Bergamasco
assistenti
Alice Koren, Zoe Ferfaglia, Antonio Pasqua

video e foto
Francesca Bergamasco, Ektor Leka,
Gioele Delluniversità

ospitalità
Daniela Pick-Tamaro
assistente
Mara Guerrini, Greta Tamaro

sito internet
Zenmultimedia

assistenza informatica
Stefano Biloslavo

catalogo a cura di
Simone Starace
con contributi di
Sergio M. Grmek Germani, Mila Lazić, Olaf Möller,
Gary Vanisian, Michele Zanetti

grafica e impaginazione
Cristina Vendramin

traduzione del catalogo in inglese
Nicole Tonas

stampa
Poligrafiche San Marco, Cormons

proiezioni
Paolo Venier

sottotitoli
Betina Lilian Prenz

premio Anno uno realizzato da
Stefano Coluccio, Canestrelli - Venice Mirrors, Venezia

CANESTRELLI
gli specchi delle streghe

food & beverage
Azienda agricola Škerk, Duino Aurisina (TS)
Azienda agricola Zidarič, Duino Aurisina (TS)
Theresia Mittel Bistrot, Trieste
Caffè Teatro Verdi, Trieste
Elià - Ristorante greco, Trieste
Rossopomodoro, Trieste
Trattoria Caprese, Trieste



zidarič



media partners



**RAPPORTO
CONFIDENZIALE**



libreria **Ubik**
Tergesteo
piazza della borsa 15, trieste

Si ringraziano

*tutti i cineasti e i produttori dei film in programma,
tutti gli autori e gli editori dei testi pubblicati,
tutti i partecipanti agli incontri,*

project partners e collaboratori
CINETECA DEL FRIULI – ARCHIVIO CINEMA DEL FRIULI
VENEZIA GIULIA

direttore Livio Jacob
archivio film Elena Beltrami, Alessandro De Zan,
Simone Londero, Alice Rispoli, Andrea Tessitore
si ringraziano per la collaborazione Piera Patat,
Giuliana Puppini, Ilaria Cozzutti, Ivan Marin

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA –
CINETECA NAZIONALE
presidente Felice Laudadio
direttore generale Marcello Foti
direttore Gabriele Antinolfi
conservatore Daniela Currò
diffusione culturale e programmazione Laura Argento
con Maria Coletti, Domenico Monetti, Luca Pallanch
e lo staff del Cinema Trevi

CONSOLATO GENERALE DELLA REPUBBLICA DI CROAZIA A
TRIESTE
console generale Nevenka Grdinić

CINETECA BOLOGNA
direttore Gian Luca Farinelli
archivio Andrea Meneghelli, Carmen Accaputo

CINETECA ITALIANA
direttore Matteo Pavesi

MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA
presidente Sergio Toffetti
conservatore Claudia Gianetto

FUORI ORARIO
enrico ghezzi, Roberto Turigliatto, Fulvio Baglivi,
Donatello Fumarola, Lorenzo Esposito

L'OFFICINA FILM CLUB
Paolo Luciani, Cristina Torelli

Bernd Brehmer di Werkstattkino
Diana Nenadić di Hrvatski filmski savez
Mirko Klarin di Sense Agency
Nataša Kandić di Fond za humanitarna prava, Beograd
Vendi Ganza Marušić di Državni arhiv u Splitu
Angelo S. Draicchio di Ripley's Film
Miloš Budin, Mariella Magistri De Francesco,
Francesco De Luca, Daniele Marzona, Michele
Sumberaz Sotte, Barbara Scarciglia, Alice Bensi,
Francesco Sacchi, Valentina Molaro di Teatro Miela -
Cooperativa Bonawentura

Sandi Škerk di Azienda agricola Škerk
Dario Zidarič di Azienda Agricola Zidarič
Maddalena Giuffrida, Walter Stanissa di
Agriturismo Juna

si ringraziano inoltre
Adriano Aprà, Stefano Barbacini, Enrique Bergier,
Arianna Boria, Edward Catalini, Gerardo Corti,
Sergio Crechici, Evelyn Dewald Caporali,
Cristina D'Osualdo, Christoph Draxtra, Bernard
Eisenschitz, Massimo Ferrari, Neva Gasparo,
Dafne Imbimbo, Suzana Jovanović, Zlata Kalić,
Paolo Lughì, Emilio Medici, Carla Melli, Nicoletta
Romeo, Antonio Rubini, Giulio Sangiorgio,
Boba Šibalić, Marina Silvestri, Slobodan Šijan,
Gordana Šimić, Francesco S. Slocovich, Suzana
Stevanović, Fulvio Toffoli, Giorgia Venturoli,
Mina Vidaković, Mislav Vinković, Ivan Vuković

e
Hotel Continentale, B&B Hotel Trieste, Hotel
Colombia, B&B Amelie, B&B Petra, Le Stanze di
Miramare Boutique B&B

HOTEL CONTINENTALE
Trieste

Hotel Colombia
Trieste



hotelbb.com

le
stanze
Boutique
B&B Breakfast
Trieste

Bed+Breakfast Petra

Amelie

Fuggiamo insieme

di Sergio M. Grmek Germani



Marilina Marino e Sara Marrone in *Amor sacro, Amor profano* di Eckhart Schmidt

Se parlo di film, di sole, di poesie, nessuno mi ascolta.

Se parlo di cose serie, di soldi, tutti mi ascoltano.

Pietro, dall'Ospedale psichiatrico di Gorizia,

in *I giardini di Abele* (1968) di Sergio Zavoli

Avvolgersi in qualcosa è necessario: perché esorcizzare l'alienazione come cosa altrui, beatamente superabile in un dispiegarsi dell'umano, è forse il dato più caduco delle ideologie (marxiana in primis, in quanto ancora ideologia). Esorcizzare, per esempio, la religione come oppio fa oggi ridere, dacché essa ha saputo trattenere meglio d'altri esigenze profonde.

Da amanti del cinema, e devoti di Carl Theodor Dreyer, sappiamo che il cinema raccoglie quel che è essenziale del religioso, il sottrarsi a un divenire come destino di morte, quello che anche il grande cinema di Leo McCarey (ben accolto quest'anno a Locarno, e il prossimo ai Mille occhi proseguendo l'omaggio di qualche anno fa) respinge col suo *to be*, e di cui l'inventivo titolo italiano *Fuggiamo insieme* che qui assumiamo (corrispondente al suo *Once Upon a Honeymoon*) rovescia come nel film le direzioni della Storia.

Ma il cinema sa accogliere tutti i gradi dell'essere umano, e non solo umano, piuttosto nella visione libera, seppur segnata dal divino, di una *Divina Commedia*, opera che ha ossessionato molto cinema, e di cui quest'anno ci giungono nel programma due momenti importanti, il ritorno al festival del cineasta-dantista Marc Scialom e il ricorrere di influssi danteschi (anche dalla *Vita Nova*) nei film di Eckhart Schmidt.

Schmidt, tra i tanti meriti di cui in parte diremo (tra essi permettersi di fare cinema italiano originalissimo senza scomodare né MIBACT né festival italiani – I mille occhi, si sa, sono apolodi), ha eminentemente quello di congiungere poesia alta e terrenità dei corpi, la cui ritornante apparizione (che è la flagranza del corpo nell'immagine) non demonizza la provocazione che il corpo contiene, e che può manifestarsi nel sessuale. Un tanto, per ora, anche per ribadire che quando il

nostro festival percorre l'hardcore, o anche le gioie del soft, non è per titillare (quello può venire da sé) ma per non negarsi un abbraccio forte che il cinema ha con la vita.

Il cinema è stato un grande e libero teologo, oltre che nell'amato e compianto Ermanno Olmi, oltre che nel mai incatenantesi Raffaello Matarazzo di cui il finale teorico di *Guai ai vinti* scavalca con un carrello la croce, anche nelle commedie laiche di Comencini, o nello stupendo *Trappola* (parola che ben definisce anche il cinema) di Eugenio Perego con Leda Gys.

Ed ecco allora che quest'anno siamo lieti di conoscere meglio (grazie a Cinema ritrovato di Bologna e Giornate del cinema muto di Pordenone: ma I mille occhi non sono ombelicali, come Roberto Rossellini in *Illibatezza* e in tutto il suo cinema si abbandonano volentieri alla conoscenza) un cineasta grandissimo, John M. Stahl, che digrada anche i momenti religiosi in una immanenza assoluta: oh, il piano di sopra della chiesa di *When Tomorrow Comes* in cui si eternizza l'amore tra Irene Dunne e Charles Boyer, che meglio non potrebbe prolungare il loro incontro mancato sulla vetta dell'Empire State Building in *Love Affair* di McCarey (e poi tra Deborah Kerr e Cary Grant in *An Affair to Remember* che sarebbe blasfemo chiamare remake, quand'è invece il sempre uguale e il sempre diverso del cinema; a Locarno, appunto, lo vedemmo con la rivelazione del più bel film "mai visto", e qui l'italiano rende perfettamente l'esperienza).

Il corpo, si sa, è infinito non meno dell'anima, può estendersi dalla vulnerabilità clinica alla flagranza che l'immagine più che la vita trattiene. Di come la cultura medica potesse essere capace di ridiscutere se stessa, la lezione massima giunge da Franco Basaglia, di cui non ci peritiamo di sottolineare la forza rosselliniana, anche se quasi certamente egli non la frequentò come spettatore. Ma vale molto di più che egli vi abbia converso in parallelo. E poi, guardiamo il bellissimo *I giardini di Abele*, che varrebbe un Premio Anno uno anche a Sergio Zavoli, non a caso tra i massimi autori di quella televisione italiana che Rossellini, con Cottafavi, Olmi, De Seta, Blasetti, Emmer, Giraldi, Bava, Tognazzi & Vianello e qualcun altro, hanno troppo brevemente reso grande (di Zavoli è sorprendente la verità del pathos, il suo saperlo estendere dalle monache in *Clausura* al *Processo alla tappa* grazie a cui Amadeo Bordiga si lasciò per l'unica volta, memorabilmente, intervistare e riprendere per *Nascita di una dittatura*, ed eminentemente in questo, a tratti rosseniano, lilithiano, "documento" sullo psichiatrico di Gorizia). In *I giardini di Abele*, accanto a interviste-provocazioni stupende, come

quella di Pietro che accogliamo in exergo, o della donna goriziana, la "signora Carla" che si rivolge al "signor Zavoli" dichiarando senza pudori che è diventata folle per una delusione amorosa, interviene senza superiorità gerarchica Basaglia. Orbene, la sequenza con Basaglia è uno dei momenti più alti di cinema: il suo andare su e giù per la stanza, costringendo a tagli continui di montaggio per trattenerlo in campo, è Bazin puro, Rossellini puro. E insieme a questo suo problematico entrare in immagine e uscirne, dice le cose più estranee a tatticismi politici e più vere che nel 1968 si potessero immaginare. Ecco perché le incomplete interviste ai politici che egli realizzò l'anno prima della morte, nel 1979 (e che Franca Ongaro Basaglia volle editare affidandone la curatela, oggi ritornante, a Maria Grazia Giannichedda), hanno un valore straordinario, indipendentemente dalla statura politica e intellettuale degli interlocutori. Sono la prova, insieme alle sue coeve *Conferenze brasiliane*, di un carattere in convergenza col metodo rosselliniano. Oggi la politica, se ancora volesse imparare, vi troverebbe la lezione più alta.

Dobbiamo qui dire in tutta, non cerimoniale, modestia, che di occuparsi oggi di Basaglia chi scrive si sente indegno (ma non lo è di meno verso Rossellini, Dreyer, Camerini, Genina, Bianchi). Che cosa feci quand'egli rendeva più vivibile la mia città? Ne fui contemplativo contemporaneo, diversamente da Maria Grazia Giannichedda, Franco Rotelli, Peppe Dell'Acqua, Michele Zanetti, e altrove Antonio Slavich, Mario Tommasini e naturalmente Franca Ongaro Basaglia, che ne resero l'operare possibile e perdurante. Diversamente anche da Sergio Zavoli, Pirkko Peltonen, Silvano Agosti, Franco Giraldi, che lo trattennero in cinema. Al cinema ("e alle arti" per dirla col nostro festival) appartiene, oltre all'opera parallela più lontana di Frederick Wiseman e Leon Hirszman, anche quella scritta murale dell'ex-manicomio, *Venga a prendere l'elettroshock da noi*, mirabile parodia della commedia lattuadiana tratta da Piero Chiara, momento d'invenzione anonima (o plurale) nell'universo di creazioni artistiche che ne accompagnò la vicenda, da Vittorio Basaglia a Giuliano Scabia al grande triestino, anch'egli mal ricordato nella sua città, che fu Ugo Guarino, che in parallelo alla collaborazione basagliana pubblicò per la Milano Libri due volumi meravigliosi, *Cuore* (1968, ancora) e *La psicoanalisi* (1974), e che esordì con una collaborazione a «Il Piccolo» e «La Cittadella» che l'amico del nostro festival Guido Botteri aveva con acribia documentato per una pubblicazione rimasta inedita nella città dei *no se pol*.

Orbene, da indegni postumi, abbiamo voluto eleggere "liberamente" (secondo il

termine onesto di molti adattamenti cinematografici) il titolo di un fondamentale testo di Franco Basaglia a titolo di questa edizione del festival: *Corpo, sguardo e silenzio*. Delle tante evocazioni del cinema che esso racchiude una non è di certo solo evocativa ma quintessenziale: il rigettare la clinicocentricità della visione del corpo, e dunque la sua mortalità.

I programmi dei Mille occhi si costruiscono nei loro intrecci in corso d'opera, spesso con dolorosi rinvii, e altre volte con la percezione di un dono che non può essere rifiutato.

Vi sono alcuni tasselli che quest'anno s'irradiano fortemente dall'omaggio a Basaglia. Certamente il Premio Anno uno a Franco Giraldi, su cui qui si completano alcune osservazioni della motivazione cui rinviamo. Non si tratta solo del luogo-Trieste che ci accomuna: del premio vogliamo sottolineare anche quest'anno i punti di fuga. Nessuna paura di dire che vi arriviamo "per ultimi", dopo un ampio omaggio del Trieste Film Festival fortemente voluto da Annamaria Percavassi, al quale poterono ancora partecipare Tullio Kezich e Callisto Cosulich, e a cui collaborò (con l'unico volume tuttora dedicato al cineasta) Luciano De Giusti, che ancora pochi mesi fa omaggiò Giraldi all'Università di Trieste con Elvio Guagnini. C'è stato inoltre a Gorizia un bel Premio Darko Bratina, che ben vide nel titolo dell'ultimo documentario di Giraldi, *Con la furia di un ragazzo*, anche una nota autobiografica. C'è stato un omaggio di Lagunamovies a Grado. C'è poi la pluriennale attenzione della Cineteca del Friuli, depositaria di un prezioso fondo giraldiano. E naturalmente l'apprezzamento costante del maggior conoscitore della cultura di questi luoghi, lo scrittore Claudio Magris. Ma non riteniamo la nostra scelta perciò meno importante e convinta. Non a caso essa è stata particolarmente caldeggiata da un nostro pluriennale collaboratore non italiano, Olaf Möller (si sa che la Germania ha un feeling col cinema italiano, come provò l'anno scorso anche l'omaggio al friulano Damiano Damiani). Egli è peraltro tra i più convinti estimatori di Giuseppe De Santis, la cui vicenda artistica e umana s'intrecciò fortemente con quella di Giraldi. E non dimentichiamo che da De Santis si dirama anche Elio Petri. E, in tutti e tre, i personaggi femminili sono fortemente esaltati: tra essi forse Giraldi s'intreccia meglio con alcuni altri sguardi più curiosi verso il femminile, condividendo una seppur diversa (e meglio celata) timidezza con Antonio Pietrangeli e Brunello Rondi. L'ascolto sempre raziocinante verso la donna di Giraldi prolunga l'istanza politica di De Santis, il suo indicare il corpo femminile come fondante della politica stessa, senza perdersi nella fasci-

nazione fisica, come invece Pietrangeli e Rondi, di cui più ci sentiamo complici mentre Giraldi è un saggio.

La presenza al festival di Senta Berger (insieme a quella dello stesso Giraldi per la consegna del premio, e dell'ormai amico del festival Omero Antonutti) dà al nostro omaggio la forza massima cui avrebbe potuto ambire. Un grazie di cuore a Senta, grande attrice e grande donna, entrata a lungo in tanto cinema italiano, compresi due dei più bei film di Giraldi.

Essa rende il già magnifico *La giacca verde* quel film unico che è. Un film che percorrendo il crinale sempre aperto tra vero e falso, può concedersi dei palesi falsi: non solo nella musica di Mendelssohn storpiata da un falso musicante a inno natalizio (e Bacalov genialmente riecheggia quel «Cristo è nato» fino alla coda dopo i titoli di coda: in televisione ve la sfumerebbero di certo, ecco perché è importante proiettare i film in pellicola e in sala), non solo per quella giacca verde che è importante (ancora) vedere in una pellicola dai colori giusti (come *Il ragazzo dai capelli verdi* di Losey), non solo per quello splendido gioco (condiviso con Mario Soldati) per cui il cattivo musicante diffida del fatto che quello vero si sia scelto a nome quello del dizionario Premoli (momento quasi resnaisiano o markeriano del film), ma soprattutto perché Senta Berger impone la sua bellezza, la sua sensibilità, la sua stessa vera voce su un calco di diva che, come Chopin e Liszt resi intercambiabili da Renzo Montagnani (il quale con Giraldi partecipò a teatro a *La coscienza di Zeno*), si riferisce in libertà a Isa Miranda (del cui *Inferno giallo* lei, Eva Sandor, è nella finzione la protagonista) e Marika Rökk. Due attrici che amiamo (e anzi la "miranda Isa" l'adoriamo) e di cui la verità di Senta Berger rende quel *bricolage* vitale. Così come la sua coppia con Tognazzi in *Cuori solitari* attraversa genuinamente i tempi della "rivoluzione sessuale" postsessantottesca, rendendo quel film uno dei più belli del periodo, insieme ad altri che quest'anno proiettiamo, volutamente riecheggiando la triade Germe-Bene-Ferreri acutamente intuiva da Michel Delahaye sui «Cahiers du cinéma» (dove addirittura Sylvie Pierre elesse *L'immorale* nella sua topten annuale), rivista che forse ha sottovalutato (a differenza di «Positif») Risi e Comencini e (a differenza di Giuseppe Turrone e «Filmcritica») Lattuada, e beninteso (a differenza di «Présence du cinéma») Cottafavi e Matarazzo, ma certamente ha avuto il merito di accorgersi almeno in parte (con Jean Douchet) di Zurlini, e (con Godard stesso) di Olmi, e (con Fieschi ed altri) di De Seta.

Di De Seta accogliamo nel programma, in una copia diversa da quella proiettata

in passato, il film meglio sostenuto dalla citata rivista (oltre che da «Filmcritica»), *Un uomo a metà*, film che nel nostro programma egregiamente distanzia psicoanalisi e psichiatria nel riferimento al junghiano Ernst Bernhard, riferimento pertinente e personale del regista, in nessun momento culturalistico o subordinato (i grandi, come anche Rossellini e Dreyer, sanno di dover sempre imparare ma mai lasciano che il loro cinema sia di derivazione) ma tale da far dispiegare nel film una forza di messinscena unica. Oggi i film d'infarinatura psicoanalitica sono insopportabilmente pretenziosi e noiosi, invece *Un uomo a metà* è a ogni proiezione più bello: De Seta vi mise in discussione tutto se stesso (e la critica più superficiale non trovò di meglio che rimproverargli il "tradimento dell'impegno sociale" del precedente *Banditi a Orgosolo*, non capendo che già questo era un film di inconscio sociale), e perciò oggi ci giunge come un'opera più forte delle ideologie coeve.

L'interesse del festival verso il cinema italiano si estende a quel territorio parallelo sia al cinema italiano che al cinema americano che è il cinema americano doppiato in italiano (come peraltro era doppiato quasi tutto il cinema italiano). Un "falso" da cui nasce sovente una grande bellezza di voci. Considero le voci di Emilio Cigoli e Lydia Simoneschi tra le esperienze estetiche più affascinanti di tutto il cinema (insieme alle voci di Alberto Sordi e Mauro Zambuto doppianti Laurel & Hardy). Il programma, proveniente dalla preziosa collezione di Simone Starace, eccede però qualsiasi atteggiamento di puro culto. Si sono scelti, infatti, sei film che uniscono la più piccola delle *major* (l'Universal, quella che sia Stahl che Sirk percorsero) alla più grande delle case minori, la Republic. Di Anthony Mann si proietta uno dei film più lucidi sui regimi totalitari, che nel rapporto con la rivoluzione francese e il suo Terrore prelude a Cottafavi e Eric Rohmer. Di Allan Dwan, Edward Ludwig e John H. Auer si propongono pochi assaggi, ma basteranno a rivelare come il cinema americano veramente bello non sia mai standardizzato, e come esso possa farsi, borghesamente, ridere da voci italiane. Certo, accettare il doppiaggio è una contraddizione, perché è vero che con esso il fascismo volle cancellare dall'ascolto le lingue straniere (come anche i dialetti), ma è una contraddizione da vivere vitalmente.

Una grande capacità di dare al cinema direzioni diverse dagli input della storia si rivela nella rassegna curata da Mila Lazić, seconda parte di quella che l'anno scorso ci offrì film bellissimi di Ivan Martinac, Tomislav Gotovac e altri. Martinac torna quest'anno con altri due capolavori, riferiti stavolta come tutta la rassegna alle più

recenti guerre sul territorio jugoslavo. Di questo grande cineasta, che solo l'ignoranza mondialista può considerare periferico, siamo con Mila estimatori convinti sin da quando curammo nel 1998 una rassegna sul cinema croato per Alpe Adria Cinema, e più volte I mille occhi l'hanno omaggiato (ahimé post mortem). Il programma di quest'anno non solo rinnova la collaborazione coi maggiori archivi croati, e con la rappresentanza consolare a Trieste, ma vi aggiunge (anche per il convegno *La guerra della follia*) il rapporto con istituzioni quali il Fondo per i diritti umani di Belgrado e Sense di Zagabria. Il cineasta che più si è esposto in una lotta per la verità oltre i confini è Lazar Stojanović, di cui l'anno scorso si vide il film represso dal regime titino (in quel tristissimo 1972 jugoslavo, che ormai va visto come non diverso dalle precedenti repressioni cecoslovacca e polacca, e anzi ignorantemente complice del preparantesi crollo di un paese che i cineasti ancora pensavano potesse coniugare socialismo e libertà), mentre quest'anno si vedranno i film sui crimini delle guerre del disfacimento. Il cineasta che nel 1971 pensava che non fosse un tabù riascoltare (in *Plastic Jesus*) gli inni cetnici e ustascia, diventa colui che meglio ne contrasta i calchi da parte dei vari Mladić e Karadžić (ed è lui che fa scoprire a Pawlikowski le mitragliate su Sarajevo di Eduard Limonov, fonte del libro di Emmanuel Carrère); c'è solo da interrogarsi chi altri se non lui, purtroppo scomparso, potrebbe oggi girare un film su Slobodan Praljak, il generale croato (e pessimo cineasta) che distrusse il ponte di Mostar e che si è suicidato platealmente al Tribunale dell'Aja.

La rassegna si estende acutamente dai film di Godard sul tema a un documentario sui folli della prima guerra mondiale, congiungendosi nel programma sia a *Un anno di scuola* (perno della trilogia di Giraldi che va da *La rosa rossa* a *La frontiera*) sia all'ultimo film di Autant-Lara, inedito in Italia: cineasta dal festival spesso ma mai abbastanza trattato, e infatti ne percorreremo ancora gli intrecci tra film al femminile e film sulle guerre.

Corona magnificamente questi montaggi sui decenni e sui secoli il dittico di Cécile Decugis, già ospite dei Mille occhi e recentemente scomparsa, in un anno funesto che ha perso grandi cineasti (Ermanno Olmi, Angela Ricci Lucchi, Idrissa Ouedraogo, Milos Forman, Juraj Herz, Fernando Birri, Nelson Pereira dos Santos, Alain Jessua, Giorgio Trentin, Vittorio Taviani), il grande fedele musicista del nostro Premio Anno uno, Luis Bacalov, critici di grande intelligenza (Pierre Rissient, André S. Labarthe, Stanley Cavell), attrici meravigliose (Anne Wiazemsky, Danielle Darrieux, Stéphane Audran, Paloma Matta, Dorothy Malone, Anna Maria Ferrero,

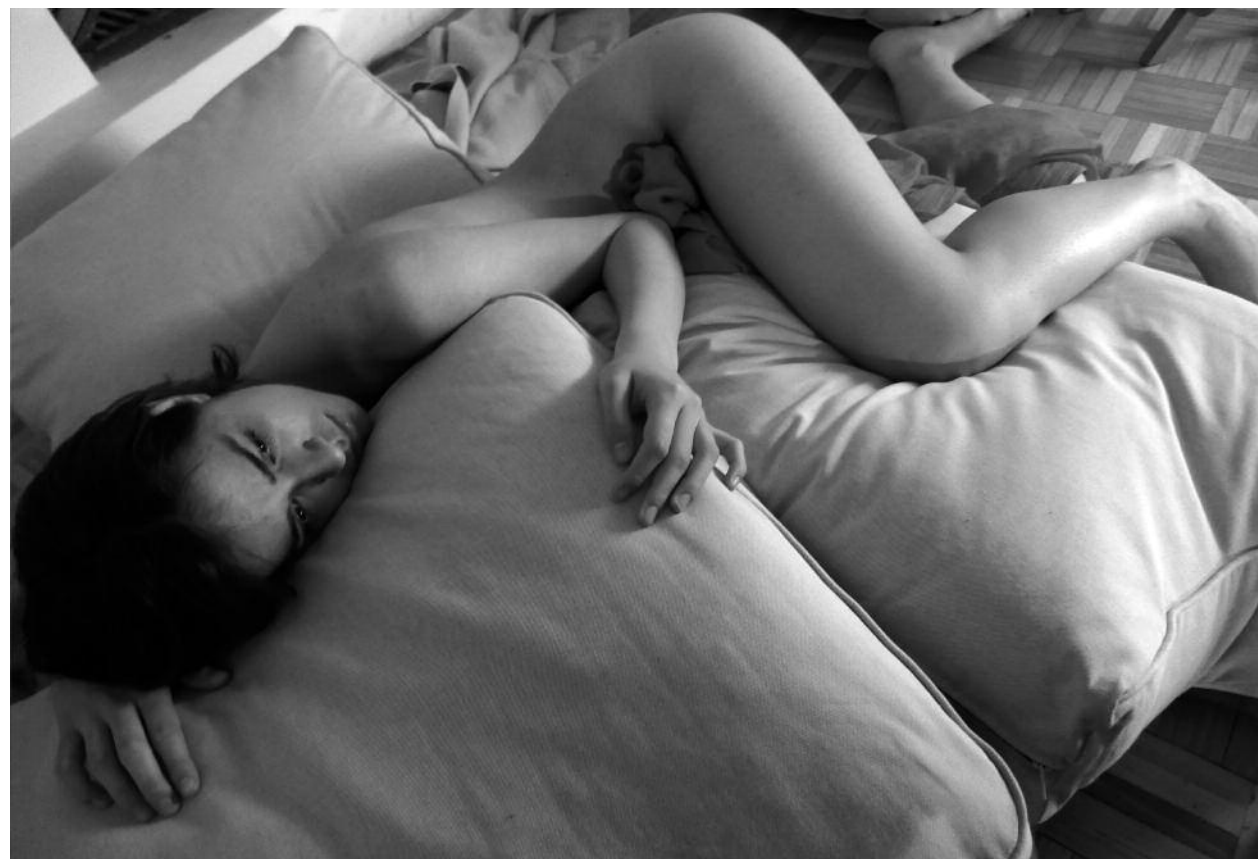
Alba Arnova, Isabella Biagini, Marina Ripa di Meana, Margot Kidder, Barbara Harris, Christine Keeler, Dolores O'Riordan, Mercedes Grabowski aka August Ames). Con una commozione più ravvicinata salutiamo Kira Muratova, nostro primo Premio Anno uno; Štefka Drolc che raggiunse il festival per un evento magnifico legato al Premio a Škafar; Angela Felice, che collaborò al nostro omaggio a Irazoqui, da quella grande cultrice di Pasolini (e di Siro Angeli) che è stata; e un amico del CEC di Udine, Mauro Dentesano, che vedevamo di rado ma ci rassereneva sentir vivo, lì a due passi da Trieste. Mi scuso in anticipo per le certe, involontarie dimenticanze di un elenco pur limitato a percorsi di passione.

Tornando ai Mille occhi, e ben lungi dal volerne esaurire il programma, che si offre a scoperte anche da parte di noi stessi nei momenti di visione durante il festival, ci sembra notevole, per un festival che ha sempre voluto contraddire l'indisponente contrapposizione del cinema del presente a quello di altre epoche, anziché capire come il cinema riviva a ogni proiezione, che quest'anno possiamo proporre un numero particolarmente ampio di recentissimi film italiani o collegati con l'Italia. Li accompagniamo anzi con un incontro con i cineasti che s'intitola *Può il cinema italiano ridiventare giovane?*, sottotitolo anche di uno dei percorsi che elegge a titolo quello di un film sovietico senza padroni di Gleb Panfilov, *Chiedo la parola*.

Ritroveremo anche due persone vicine, Luis aka Fulvio Baglivi, collaboratore essenziale di varie precedenti edizioni, e Otto Reuschel, cittadino tedesco di origine triestina, che presenta un progetto in cui prosegue la linea di un cinema libero dai confini. E incontreremo Stefano Morandini, che da Udine persegue un cinema di matrice antropologica, con un film dedicato al terremoto a Portis e al tema, per noi dreyeriano, di come far rinascere i luoghi.

Fabrizio Ferraro sarà per la prima volta ai Mille occhi ma, ne siamo certi, non l'ultima. Il suo film su Walter Benjamin è una delle grandi rivelazioni cinematografiche di quest'anno, che si unisce al suo anteriore film su Simone Weil in un dittico indispensabile, in cui rivivono rigore straub-huilletiano e scoperta del set rosselliniana.

E infine, come non stupirsi noi stessi che I mille occhi riescano a presentare in anteprima (in 8 casi internazionale e in altri 3 mondiale) il ciclo italiano, o meglio Ciclo romano, di Eckhart Schmidt? Si tratta dell'intero primo ciclo di 9 film, e di altri 2 ad anticipazione del secondo: girati nell'arco dell'ultimo triennio, in Italia, in coproduzione italiana con la Germania, parlati prevalentemente in italiano e in



Sara Marrone in *Stella* di Eckhart Schmidt

parte in inglese. Film di paesaggi italiani, di citazioni poetiche (Dante, Pavese) e pittoriche italiane, e di splendide presenze fisiche italiane di attrici inedite. Oltre ad alcune apparizioni in piccoli ruoli, e a parte quante avranno un ruolo nel secondo ciclo, questo primo ciclo di 9 film vede riapparirvi 4 attrici che non esitiamo a considerare sconvolgenti. Un cinema "scritto" ma abbandonantesi alla scoperta del set. E soprattutto un cinema che mette in campo solo donne (di maschile c'è talvolta una voce fuori campo), come un cukoriano *Women* prolungantesi per oltre venti ore. *Loving Valeria* è il film in cui si concentrano tutte le presenze, anche minori. Cecilia Saracino in *La mia estate più bella*, *Princess – Voices from Hell* e *It's Me* unisce determinatezza e fragilità (reali oltre che recitate). Marilina Marino esplode, anche per un corpo che un tempo si sarebbe detto da maggiorata, in *Love and Death in the Afternoon* e ritorna deuteragonista in *Amor sacro*, *Amor profano* e nel citato *Princess*. Valeria Pellegrini, dopo un ruolo secondario in *Stella*, è protagonista e interprete unica dell'ultimo film, *Angel's Flight*, dove la camera la segue da tutti i possibili punti di vista, e la fa agire splendidamente nuda e con volto da cerbiatta nel leggere vagando le notizie da tutti i possibili giornali italiani, dove non possono mancare i 5 stelle. In *Stella*, *Stella Reloaded* e *Amor sacro*, *Amor profano* è protagonista una personalissima, flagrante Sara Marrone, che nell'ultimo crea con Marilina Marino una coppia di amore-odio al femminile degna di De Palma e Verhoeven. È questo anche l'unico film interamente narrativo, di recitazione in diretta e non con voci fuori campo, e anche su questo terreno Schmidt si conferma sorprendente cineasta italiano. Sì, vogliamo che ci avvolga come un lenzuolo questo Ciclo romano.

Tutti i colori dell'amore. Eckhart Schmidt e l'Italia come seduzione femminile: nove film in anteprima, con due flashback e un flashforward



PASSION

di Olaf Möller

Da quando a metà degli anni '60 Eckhart Schmidt ha deciso che doveva fare film (film come quelli che vedeva e di cui scriveva come critico), niente è stato capace di fermarlo. Nell'ultimo mezzo secolo, ha sfornato talmente tanti film a velocità sempre crescente, al punto che la sua opera costituisce ormai un subcontinente del cinema tedesco: chi può mantenersi al passo con la sua furia creativa? Esiste una sola biofilmografia che elenchi davvero tutti i titoli? Al momento siamo oltre i 150 lavori, soprattutto lunghi e mediometraggi. E chi altro, di questi tempi, può dire di aver girato una dozzina di film in un anno, o in una sola estate? Solo Schmidt.

In realtà c'è uno iato lungo una decade nella sua filmografia: fra il 1970, quando esce il suo secondo lungometraggio, *Männer sind zum Lieben da*, e il suo prudente ritorno nel 1980, con il documentario *Douglas Sirk: Über Stars*. Uno sguardo approfondito a questo periodo di inattività è necessario per apprezzare la gloria di Schmidt (una lode ex negativo, per così dire).

Gli anni '70 hanno segnato il dominio internazionale del cinema tedesco. Niente allora era considerato più innovativo e stimolante delle produzioni Made in Germany (Ovest). Un tipo di prodotto, cioè, che fosse mitomane, grandioso, cinefilo in chiave cervelotomicamente nostalgica, intellettuale in senso vagamente liberale-progressista o, all'opposto, perdutoamente irrazionale. Un cinema decisamente non di intrattenimento, qualcosa da discutere a posteriori più che da godere durante la visione. Non era cattivo cinema (almeno per la maggior parte), e non era nemmeno così avaro di piaceri come potrebbe sembrare (il pubblico e la critica semmai si dimostravano spesso più cupi dei film stessi), ma il fardello della responsabilità e della rispettabilità rispecchiava una co-

munità umana che portava ancora il peso del passato nazista, anche solo in forme imbastardite. Al di là degli aspetti più insolenti e indecenti, non era insomma certamente un cinema capace di abbandonarsi selvaggiamente. Non era il contesto culturale adatto per tipi come Schmidt: auteurs e connoisseurs di film pensati per fare rassomigliare la vita al cinema, rendendola più sensuale e più folle, piena di possibilità ed eroica nell'accezione in cui lo intendevano i macmahoniani alla Mourlet (e colgo l'occasione per affermare che Eckhart Schmidt è l'unico autore macmahoniano nella storia del cinema tedesco).

Va ricordato che alcuni dei rappresentati del vero Giovane Cinema Tedesco della prima generazione (ovvero i firmatari del Manifesto di Oberhausen, come Ulrich Schamoni, Franz-Josef Spieker, Rob Houwer e Walter Krüttner), erano genuinamente interessati alla realizzazione di prodotti d'intrattenimento intelligenti destinati a un pubblico generalista, ma già nel 1965 era nata una specie di ribellione rispetto alla via indicata da Oberhausen (una ribellione di cui anche Schmidt faceva parte), e questo significò che il controllo del movimento fu presto preso dal gruppo più borghese e socialdemocratico. Alla fine del decennio era già chiaro: il tentativo di riformare il cinema medio tedesco era destinato a fallire, soprattutto per ragioni finanziarie. Semplicemente, non c'era il pubblico pagante necessario per stabilizzare una produzione regolare, alla moda ma alternativa. Chiunque avesse talento per un cinema impertinente e grintoso, audace e provocatorio (pensiamo a Roger Fritz, Klaus Lemke, Marran Gosov e May Spils) si ritrovò sommerso dai debiti. Il futuro sarebbe stato quello del cinema assistito, cioè dipendente dallo Stato e dai suoi amministratori, quindi lento e impegnativo, ma non sempre così bello da vedere. L'idea di avere qualche film in uscita ogni anno, legato alle mode e agli eventi del momento, finiva per



Marilina Marino in *Love and Death in the Afternoon*

essere considerata indesiderabile, come accadde nel caso di *Violenza contro la violenza* di Rolf Olsen, film di gangster all'italiana per cui i critici emisero una sentenza di morte. Una delle cose migliori che si possano dire di Rainer Werner Fassbinder è che se non altro continuò a sfornare film. Il che ci offre spazio anche per un'ultima osservazione sull'argomento, ovvero che il clan

Fassbinder era profondamente coinvolto nella produzione di genere. Basta guardare alle filmografie di Peter Berling o Dieter Geissler per accorgersi che lavoravano con personaggi come Adrian Hoven (*La più allegra storia del Decamerone*, 1971), Bruno Gantillon (*Il clan del quartiere latino*, 1973), Franco Prospero (*Pronto ad uccidere*, 1976) e Hubert Frank (*Disco-Fieber*, 1979), intraprendendo talvolta in proprio una carriera di autori, come Ulli Lommel e lo stesso Geissler. Non è facile dividere così nettamente il campo, anche se la critica ha sempre avuto un problema con questo, e spesso ha preferito negarlo.

Per quanto possa sembrare strano, pur con tutta la produzione softcore in circolazione, il paese non era ancora pronto nel 1970 per qualcosa di così sovversivamente sensuale e giocoso come *Männer sind zum Lieben da* di Schmidt. Ci sarebbe voluto un altro decennio prima che Nikolai Müllerschön potesse farcela con uno splendido coming-of-age sentimentale e sensuale, pieno di nudità come *Schulmädchen 84* (1983), uscito proprio nel momento in cui anche Schmidt tornava in azione con *Der Fan* (1982), uno dei più grandi scandali/successi dell'epoca. È indicativo che entrambi i film fossero incentrati su teenager, perché proprio gli anni '80 videro la seconda rivolta generazionale della Germania Ovest. Quello di Schmidt era un cinema di persone stanche delle nevrosi dei propri genitori e stanche del loro desiderio di apparire rispettabili davanti ai vicini di casa, stanche di comportarsi responsabilmente (cioè al servizio del capitale nazionale), stanche di un liberalismo ricco di limitazioni e povero di libertà. Un cinema di persone che avevano visto come lo Stato agisse con estremo pregiudizio contro chiunque fosse tacciato di estremismo. È il periodo del punk e della new wave, dell'edonismo sovversivo, del sesso e dell'orrore, della nudità gratuita e del gore: la base perfetta per il *cinéma du look* alla tedesca. E

così Schmidt realizza *Der Fan*, *Das Gold der Liebe* (1983), *Die Story* (1984), *Loft*, *Alphacity – Abgerechnet wird nachts*, *Das Wunder*, *Die Küken kommen* (tutti del 1985!) e *Wie treu ist Nik?* (1986), che nel complesso costituiscono una sorta di new wave commerciale. In questi film si può: ammirare l'idolo dei teenager Désirée Nosbusch nuda mentre maciulla il corpo del divo del pop (*Der Fan*); godersi alcune delle bande più cool della Neue Deutsche Welle in una natura morta pop ambientata a Vienna (*Das Gold der Liebe*); vedere una vera star americana, Al Corley di *Dinasty*, in un prodotto tedesco pensato per il consumo internazionale (*Alphacity – Abgerechnet wird nachts*). Può sembrare un'esagerazione, ma Schmidt cercava davvero di istigare un movimento del genere (una Neon Wave) con un progetto a episodi intitolato *Neonstadt* (1982), con contributi di Gisela Weilemann, Helmer von Lützelburg, Dominik Graf, Johann Schmid e Wolfgang Büld. Inoltre, Schmidt gestiva la rivista «S!A!U!», che per alcuni aveva un valore simile a quello che i «Cahiers» avevano avuto per la generazione precedente, solo che parlava di cultura in generale e non soltanto di cinema. «S!A!U!» era in alcuni ambienti diventato una vera Bibbia. E chi troviamo fra gli autori pubblicati? Rainer Werner Fassbinder e Werner Schroeter, a dimostrare che quando si tracciano dei confini, la realtà interviene a correggerli. È importante per capire Schmidt afferrare come per lui il cinema sia solo un elemento in un sistema culturale più complesso: i film hanno bisogno di musica e moda, nello stesso modo in cui la moda ha bisogno del cinema per farsi vedere e della musica per muoversi a ritmo e scintillare. Le gioie della cultura pop sono solo modi di espressione, né migliori né peggiori di quelli che l'establishment ha da offrire con le sue storie dell'arte più o meno canoniche. Tutto dipende dal punto di vista, ma Thomas Hampson può essere pop come i DAF e i Kraftwerk

classici come Wagner. E, inoltre, le mode cambiano, sia lo schwabing che il punk e il millennial, questa è l'unica vera regola dell'universo di Schmidt (che infatti gioca con tutte, purché vi trovi della bellezza). Solo il brutto è proibito. Il brutto è passato. Il brutto non potrà mai essere pop. Il brutto non vende.

In quel momento nessuno capiva cosa stesse accadendo e perché, all'improvviso, il cinema tedesco osasse essere volgare e intelligente allo stesso tempo. Schmidt non era solo, perché altri giovani come il già menzionato Nikolai Müllerschön, Wolfgang Büld (già coinvolto in *Neonstadt*) e Carl Schenkel cavalcarono l'onda riversando una marea di film shockanti sugli spettatori impreparati. Müllerschön girò un film da un copione di Büld, il cui titolo descrive perfettamente i film di cui stiamo parlando: *Orchideen des Wahnsinns* (Orchidee di follia). Ebbene sì, è proprio quello che erano: fiori rarefatti la cui fragranza portava al delirio spontaneo. Ma quando arrivarono gli anni '90 tutto era cambiato nel mondo. Schmidt fu finalmente in grado di crearsi uno spazio individuale nel panorama dei media tedeschi, realizzando documentari per la televisione dedicati soprattutto all'opera, al teatro e al cinema, girandoli in serie e alla velocità della luce, mentre il cinema diventava uno spazio personale in cui scatenare desideri e ossessioni. Schmidt aveva capito benissimo che l'epoca del cinema popolare era finita, e questo nonostante nei primi anni '90 fosse emerso un altro cinema commerciale tedesco, pavido e leccaculo anziché scandaloso e aggressivo. L'unica cosa da fare era confezionare film che potessero instillare nel pubblico il desiderio per quel cinema ormai perduto: far sì che gli spettatori desiderassero quell'eccitazione e apprezzassero la bellezza di un oggetto essenzialmente disponibile ma non necessariamente riciclabile. Schmidt comprendeva altrettanto bene la malinconia di quel gesto: il cinema ameri-

cano che aveva apprezzato quando era un giovane critico era quello del tramonto della vecchia Hollywood, dove regnava supremo il Raoul Walsh di *Avventura d'amore e di guerra* (1961, reimmaginato da Schmidt come *Die Küken kommen*) e *Far West* (1964). L'autunno è già passato per il cinema di tutto il mondo quando Schmidt realizza *Undine* (1992), *Der Sandmann* (1993), *Broken Hearts* (1996) e *Internet Love* (1998), ma la primavera deve ancora venire. (Nota personale: il mio preferito fra i film di Schmidt rimane *Der Prinz von Homburg*, adattamento incredibilmente personale girato nel 1994 a partire dall'allestimento di Nikolaus Lehnhoff dell'opera di Henze; alla pari con *Jet Generation* del 1968, risposta sensibile e intelligente a *Blow-Up*). Con il suo *Roman Cycle*, Schmidt arriva all'ultimo stadio di questa evoluzione: film realizzati solo per te che li guardi, film con giovani donne, film di eterno desiderio dedicati alla gloria transitoria della carne. Documentari di notti e sere antiche e giornate che si rimaterializzano qui e adesso. Tutto viene spogliato fino all'essenziale, nei film resta solo quel che deve essere visto e ascoltato. Non si può essere più semplici, più diretti e più immediati. C'è solo il qui e adesso, solo il cinema. È davanti a te e solo per te. Perché il cinema è ormai un piacere solitario, la comunità di un tempo ormai esiste soltanto nella testa di ciascuno di noi.

[THE ROMAN CYCLE / DER RÖMISCHE ZYKLUS I, 1] **LA MIA ESTATE PIÙ BELLA (MEIN SCHÖNSTER SOMMER)**

Regia, sceneggiatura, fotografia: Eckhart Schmidt; *montaggio:* Michi Kaussner, Raoul Sternberg [E. Schmidt]; *musica:* Toti Basso, Joe Landis; *interpreti:* Cecilia Saracino; *produzione:* Gorana Dragaš per Raphaela-Film; *origine:*

Germania, 2016-2017; *formato:* video, col.; *durata:* 94'.
Copia DVD da autore.

Al momento del ritorno a Roma, una ragazza ricorda le vacanze in Sicilia, il suo primo grande amore e la tragica morte dei suoi amici in un attacco terroristico.

Uno degli elementi più importanti di questo film è l'affresco *Trionfo della morte* a Palermo, che mostra la morte a cavallo che colpisce il ricco, il povero e gli innamorati. Davanti a questo affresco la ragazza bacia per la prima volta il ragazzo, che non vedrà mai più. Il momento di massima felicità è anche il momento più buio. Vediamo le spiagge di Mondello e nella nostra mente percepiamo una tragica storia d'amore che è un ritratto della Generazione Y. (E.S.)

[THE ROMAN CYCLE / DER RÖMISCHE ZYKLUS I, 2] **LOVE AND DEATH IN THE AFTERNOON. AN ELEGY**

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Eckhart Schmidt; *musica:* Toti Basso, Joe Landis; *interpreti:* Marilina Marino; *produzione:* Gorana Dragaš e E. Schmidt per Raphaela-Film; *origine:* Germania, 2016; *formato:* video, col.; *durata:* 104'.
Copia Blu-ray da autore.

Una storia di *amour fou* fra un uomo anziano e una giovane ragazza, rievocato da lei sui luoghi del loro amore a Roma...

È la storia della mia morte raccontata come un sogno del poeta. È arrivato a Roma per morire, ma viene ispirato dalla ragazza, che gli insegna l'italiano. Quando lui se ne innamora, lei non può più essere la sua musa, per cui è il momento di morire. Adesso sarà lei a raccontare la sua storia, ripercorrendone i luoghi e dando alla fine alla luce il suo bambino. È stato magnifico girare a Roma con Marilina, così bella e intensa. È stato il primo film del ciclo romano, quello da cui tutto è iniziato. (E.S.)

[THE ROMAN CYCLE / DER RÖMISCHE ZYKLUS I, 3] **STELLA**

Regia, sceneggiatura, fotografia: Eckhart Schmidt; *montaggio:* Michi Kaussner, Raoul Sternberg [E. Schmidt]; *musica:* Toti Basso, Joe Landis; *interpreti:* Sara Marrone, Valerina Pellegrini; *produzione:* Gorana Dragaš e E. Schmidt per Raphaela-Film; *origine:* Germania, 2017; *formato:* video, col.; *durata:* 83'.
Copia Blu-ray da autore.

Il Giorno del Giudizio è arrivato e si scatena una guerra tutti contro tutti, ma c'è una ragazza che combatte in nome dell'Amore contro un Dio della Distruzione...

La sfida è quella di creare un Giorno del Giudizio senza mostrarlo. Non si vede altro che una donna nuda in un appartamento. Si sente la voce di Dio che annuncia la fine dei giorni. E lo spettatore deve partire da questi elementi per ricostruire tutto il resto con la sua immaginazione. L'interpretazione di

Sara è stata grandiosa, è riuscita a raccontare la catastrofe con il suo sguardo e i suoi gesti. (E.S.)

[THE ROMAN CYCLE / DER RÖMISCHE ZYKLUS I, 4] **STELLA RELOADED**

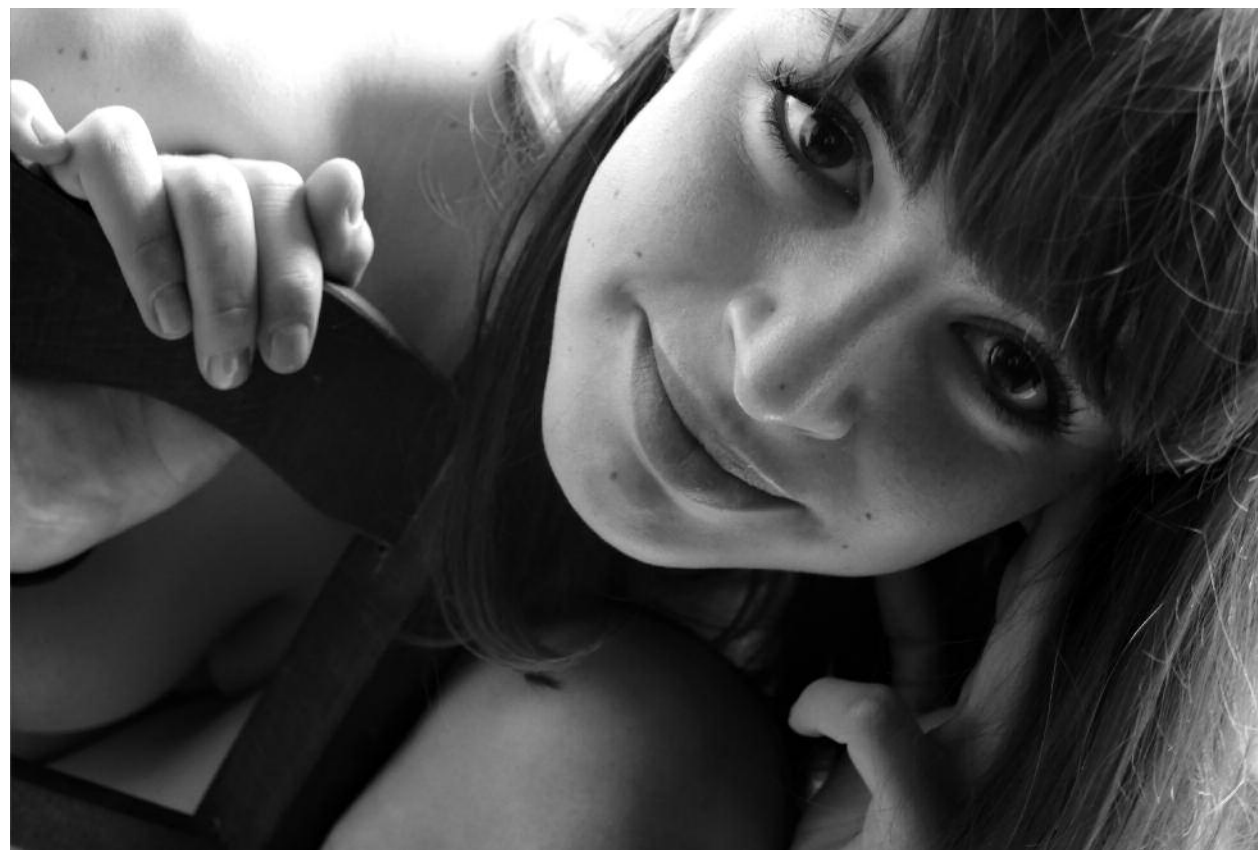
Regia, sceneggiatura, fotografia: Eckhart Schmidt; *montaggio:* Michi Kaussner, Raoul Sternberg [E. Schmidt]; *musica:* Toti Basso, Joe Landis; *interpreti:* Sara Marrone; *produzione:* Gorana Dragaš e E. Schmidt per Raphaela-Film; *origine:* Germania, 2017; *formato:* video, col.; *durata:* 60'.
Copia Blu-ray da autore.

Stella sogna che Dio mantenga la sua promessa e le dia un'altra occasione. Lei propone che questa volta il mondo venga ricostruito partendo non da Adamo, ma da Eva, e alle sue condizioni...

Tornando sulla terra, la ragazza sfida Dio e alla fine elimina l'idea della vita dopo la morte, nonché l'idea stessa di Dio. Il sogno di un ritorno all'armonia totale fra le piante, gli animali e l'uomo... Ho concepito il film come un ripensamento del primo, orientato in un'altra direzione. (E.S.)

[THE ROMAN CYCLE / DER RÖMISCHE ZYKLUS I, 5] **LOVING VALERIA**

Regia, sceneggiatura, fotografia: Eckhart Schmidt; *montaggio:* Michi Kaussner, Raoul Sternberg [E. Schmidt]; *musica:* Toti Basso, Joe Landis; *interpreti:* Valeria Pellegrini, Marilina Marino, Sara Marrone, Cecilia Saracino, Claudia Ida,



Valeria Pellegrini in *Loving Valeria*

Sara Pietri; *produzione*: Gorana Dragaš e E. Schmidt per Raphaela-Film; *origine*: Germania, 2017; *formato*: video, col.; *durata*: 95'.

Copia Blu-ray da autore.

Mentre cerca la ragazza dei suoi sogni nella Città Eterna, il protagonista incrocia molte strade e molte donne...

È un film sull'abbandono del paradiso per chiedersi come sarebbe sognare di amare una donna, così vicino e al tempo stesso così lontana. Il film attraversa tutte le emozioni: la poesia, il gioco con le Grazie classiche e l'addio per il mondo dell'oscurità. Ci sono molte delle cose che ho fatto a Roma: fotografare un libro di poesia e filmare la poesia in pubblico... Tutte le attrici sono parte di questo progetto. (E.S.)

[THE ROMAN CYCLE / DER RÖMISCHE ZYKLUS I, 6] **AMOR SACRO, AMOR PROFANO**

Regia, sceneggiatura, fotografia: Eckhart Schmidt; *montaggio*: Michi Kaussner, Raoul Sternberg [E. Schmidt]; *musica*: Toti Basso, Joe Landis; *interpreti*: Sara Marrone, Marilina Marino; *produzione*: Gorana Dragaš e E. Schmidt per Raphaela-Film; *origine*: Germania, 2017; *formato*: video, col.; *durata*: 91'.

Copia Blu-ray da autore.

Ispirato al famoso dipinto di Tiziano, è la storia di due fidanzate e un amante, con una soluzione mortale...

È una storia di vendetta, ispirata da Ti-



Cecilia Saracino in *Princess – Voices from Hell*

ziano. Ci mostra la ragazza dell'Amor sacro nuda e la ragazza dell'Amor profano vestita. L'Amor profano ruba il ragazzo e i soldi dell'Amor sacro. È la notte della verità, che si conclude con un delitto. È un gioco a due infernale, ed è stato grandioso come Marilina e Sara sono diventate parte di questo gioco. (E.S.)

[THE ROMAN CYCLE / DER RÖMISCHE ZYKLUS I, 7] **PRINCESS – VOICES FROM HELL**

Regia, sceneggiatura, fotografia: Eckhart Schmidt; *montaggio*: Michi Kaussner, Raoul Sternberg [E. Schmidt]; *musica*:



Cecilia Saracino in *Princess – Voices from Hell*

Toti Basso, Joe Landis; *interpreti*: Cecilia Saracino, Marilina Marino, Federico Passi; *produzione*: Gorana Dragaš e E. Schmidt per Raphaela-Film; *origine*: Germania, 2017; *formato*: video, col.; *durata*: 92'.

Copia Blu-ray da autore.

La protagonista è torturata da una voce dal passato, che la insegue per una Roma dall'architettura fascista. Ma c'è soltanto una cosa che la trattiene dal suicidio...

È la storia di un amore che si trasforma in una storia di odio. Abbiamo girato soprattutto in luoghi costruiti da Mussolini, come piazza Mazzini e l'EUR. L'idea era di trasporre l'odio di Nerone nel mondo del dittatore fascista. È un po' come *Il grande Gatsby*: tutto il potere e il denaro di questo mondo non conquisteranno la ragazza, che sogna e combatte per la sua libertà. È stato bello lavorare con Cecilia e sono rimasto impressionato da come ha attraversato tutte le torture, rendendo credibile l'*invisible*. (E.S.)

[THE ROMAN CYCLE / DER RÖMISCHE ZYKLUS I, 8] **It's Me!**

Regia, sceneggiatura, fotografia: Eckhart Schmidt; *montaggio*: Michi Kaussner, Raoul Sternberg [E. Schmidt]; *musica*: Toti Basso, Joe Landis; *interpreti*: Cecilia Saracino; *produzione*: Gorana Dragaš e E. Schmidt per Raphaela-Film; *origine*: Germania, 2017; *formato*: video, col.; *durata*: 70'.

Copia Blu-ray da autore.

Per lui è stata solo un'avventura, per lei è stato l'amore della sua vita. E adesso lei è a Roma per vederlo e fargli pressione, minacciando il suicidio...

Sostanzialmente, tutti i miei film del ciclo romano parlano d'amore. L'idea di questo film mi è stata suggerita dal famoso racconto *Suicidi* di Cesare Pavese. Racconto l'altra parte della storia, dal punto di vista della ragazza. Seguo le sue visioni di Venezia, le sue minacce di uccidersi, la sua disperazione e alla fine il suo tentativo di capire la vanità di questo amore. La sfida era di girare tutto in una camera d'albergo, concentrando sulla ragazza, senza vedere o sentire il suo amante. (E.S.)

[THE ROMAN CYCLE / DER RÖMISCHE ZYKLUS I, 9] **ANGEL'S FLIGHT**

Regia, sceneggiatura, fotografia: Eckhart Schmidt; *montaggio*: Michi Kaussner, Raoul Sternberg [E. Schmidt]; *musica*: Toti Basso, Joe Landis; *interpreti*: Valerina Pellegrini; *produzione*: Gorana Dragaš e E. Schmidt per Raphaela-Film; *origine*: Germania, 2017; *formato*: video, col.; *durata*: 70'.

Copia Blu-ray da autore.

Una ragazza aspetta in una stanza d'albergo. Manda dei messaggi, ma non riceve risposta. Legge i titoli dei giornali. Si tocca. Un Angelo la sta cercando per darle quello che aspetta.

La mia ispirazione viene da *L'annuncio* del Beato Angelico. Mostro una ragazza sola nella sua stanza mentre so-

gna un angelo che la guarda, resta con lei e genera insieme a lei il salvatore del mondo. Seguiamo questa sua fantasia, vediamo gli angeli che la cercano di finestra in finestra. E alla fine accade. Alla fine la ragazza legge quello che Dante ha scritto sulla questione, uno dei testi più folli mai scritti. (E.S.)

[E.T.A. HOFFMANN'S] **DER SANDMANN**

Regia, sceneggiatura: Eckhart Schmidt; *soggetto*: dal racconto di E.T.A. Hoffmann; *fotografia*: Johannes Kirchlechner; *montaggio*: Raoul Sternberg [Eckhart Schmidt]; *musica*: Frédéric Chopin, Antonio Vivaldi; *interpreti*: Lorenzo Flaherty (voce tedesca Florian Halm), Stella Vordemann (voce tedesca Melanie Jung), Sabrina Paravicini (voce tedesca Alexandra Ludwig), Erik Schumann, John Karlsen; *produzione*: Eckhart Schmidt per Raphaela-Film e Jürgen Haase per Proverbis-Film; *origine*: Germania, 1993; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 104'.

Copia 35mm da Werkstattkino (concessione da Eckhart Schmidt).

Nel 1984, «Der Spiegel» riporta una dichiarazione del sempre provocatorio Eckhart Schmidt, secondo cui il cinema tedesco, invece di adattare «romanzi polverosi» dovrebbe reagire «in forma e contenuto alle attese di un pubblico giovanile», mettendo in immagini i loro «desideri e incubi». Circa dieci anni più tardi, lo stesso Schmidt adatta alcune opere letterarie tedesche, ma sceglie attentamente: *Il principe di Homburg* di Heinrich von Kleist, *Undine* di

de la Motte Fouqué e uno dei capolavori di E.T.A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia*. Il modo in cui Schmidt si accosta alla trasposizione cinematografica di queste opere meriterebbe uno studio a sé e rappresenta, ai miei occhi, un esempio straordinario di come si possa reinterpretare la letteratura in chiave personale ed estremamente creativa. L'ossessione di Hoffman per gli aspetti più tetri e onirici della vita e del desiderio è molto vicina alla sensibilità di Schmidt, come dimostrano *Der Fan* e *Loft*. Il protagonista, Daniel (per una volta, un eroe maschile di Schmidt non si chiama Raoul), è inquieto e malinconico come il Nathanael di Hoffmann, mentre la Clara interpretata da Sabrina Paravicini è una figura angelica e comprensiva come il modello letterario. Schmidt si prende invece delle libertà con i personaggi di Coppola e Spalanzani, riuscendo a inserire anche un colpo di scena finale che Hoffmann non avrebbe nemmeno mai sognato (lo stesso dicasi per gli effetti speciali di Colin H. Arthur, che aggiungono una nota di spettacolarizzazione hollywoodiana alle atmosfere oniriche catturate sul Lago di Garda). Ma probabilmente il cambiamento più importante rispetto al racconto riguarda Olimpia, la bambola, l'automa che diventa un vero personaggio, imparando a ragionare e afferrando immediatamente la propria tragica condizione. «Come puoi provare amore se non provi dolore?» le chiede Daniel. Hoffmann usa questo amore impossibile di Nathanael per Olimpia come sferzata satirica verso il sentimentalismo stucchevole dei suoi contemporanei. Per Schmidt, l'amore invece

non può mai essere oggetto di ironia o satira. L'amore è un gioco drammaticamente serio, che può persino travalicare i confini dell'essere umano. (Gary Vanisian)

BROKEN HEARTS. VERLIEB DICH NIE IN EINE MAFIA-TOCHTER

Regia, sceneggiatura, montaggio: Eckhart Schmidt; *fotografia:* Stefano Moser; *interpreti:* Laura Di Mariano, Daniele Liotti, Massimo Ciprari; *produzione:* Raphaela-Film/Proverbis-Film/Roxy-Film/telenormfilm; *origine:* Germania, 1996; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 96'. Copia 35mm da Werkstattkino (concessione da Eckhart Schmidt).

La figlia di un mafioso, severamente sorvegliata dal padre, non è mai stata amata o baciata da un uomo. Ma durante una uscita per fare acquisti, la ragazza cambia tutto: si impadronisce della pistola di Raoul, sua guardia del corpo, e puntandogliela alla testa lo obbliga a lasciare Roma. In una villa isolata vicino alla via Appia antica, l'innocente ma viziata Stella cerca in tutti i modi di convincere Raoul a baciarla, ma lui rifiuta perché sa che sarebbe un uomo morto dopo averla baciata. In realtà Raoul è da sempre innamorato della ragazza.

[THE ROMAN CYCLE / DER RÖMISCHE ZYKLUS II] **COLORE D'AMORE + COLOUR OF LOVE**

Regia, sceneggiatura, fotografia: Eckhart Schmidt; *montaggio:* Michi Kaussner,

Raoul Sternberg [E. Schmidt]; *musica:* Toti Basso, Joe Landis; *interpreti:* Cecilia Saracino, Valeria Pellegrini, Marilina Marino, Federica Cuccia, Noemi Francesca, Claudia Ida, Chiara Emanuele, Diane Patierno; *produzione:* Gorana Dragaš e E. Schmidt per Raphaela-Film; *origine:* Germania, 2018; *formato:* video, col.; *durata:* 76' + 76'.

Copia Blu-ray da autore.

Dante parla ne *La vita nova* del colore d'amore, ma senza dire di quale colore l'amore possa essere. Forse perché voleva dire che l'amore contiene tutti i colori. Alla fine della *Divina Commedia* conclude che l'amore muove il cielo e tutte le altre stelle. Questo Ciclo Romano II parla proprio dell'amore e delle sue varianti dalla mitologia greca a oggi. Per questo progetto ho diretto più di venti diverse storie d'amore che mi ossessionavano. L'esperienza del Primo Amore e dell'Amor Sacro, i miti di Dafne, Danae ed Eva – mi eccitavano tutti. Un progetto essenziale di questo nuovo ciclo è *Colore d'amore/Colour of Love*, che ho girato in doppia versione, italiana e inglese. Entrambe durano 80 minuti, ma hanno alcune differenze. Penso sia interessante confrontare le due versioni per vedere come le ragazze hanno affrontato i testi. Tutti i sette episodi che compongono il film e anche l'episodio "noir" sono basati su storie vere, che mi sono state raccontate da giovani ragazze. Ho cercato di raccontarle un po' con lo stile che era di Cesare Pavese: a freddo, con un certo distacco, ma con un fuoco e una passione sotterranei. (E.S.)

Castelli di sabbia, II. L'ultimo ponte (Nikad više)



PROFESSIONE OPERATORE DI GUERRA 1
di Nikola Tanhofer

La professione di operatore è in generale pericolosa.

Non solo in guerra, ma anche nelle situazioni quotidiane più consuete, questa professione nasconde molti pericoli. I veri operatori ne sono consapevoli, come i piloti di Formula uno sono consapevoli della pericolosità del proprio lavoro e che la loro non è una vita facile. L'operatore di guerra è particolarmente esposto, non solo perché deve stare in piedi mentre gli altri sono distesi per terra, perché deve camminare mentre gli altri corrono, perché deve essere perfettamente calmo mentre gli altri sono nervosi. Sembrerebbe, quindi, che egli debba possedere una particolare condizione psichica e una particolare condizione fisica, che debba essere più coraggioso, più calmo, più concentrato degli altri presenti sul campo di guerra. Ma, per quanto la questione possa essere vista in tal modo, la realtà non è questa. Ciò che rende l'operatore di guerra in apparenza più coraggioso e più concentrato è la sua particolare posizione in rapporto al mondo che lo circonda e che egli non osserva come le altre persone, ossia attraverso i propri organi di senso naturali, bensì guarda tutto attraverso il mirino, attraverso l'oculare della macchina da presa. Questo fatto lo isola dall'ambiente circostante, gli dà un senso di sicurezza e molto spesso lo può indurre in situazioni molto pericolose, che rasentano la stupidità. Si sa di operatori che nel privato sono dei mediocri e dei vigliacchi, ma con la macchina da presa in spalla e l'occhio nel mirino si

sono dimostrati persone ben al di sopra della media. Questo senso di compenetrazione con la cinepresa, questo senso di chiusura in essa e di sicurezza che essa dà (come il soldato nel bunker o nel carro armato che corazzato dall'acciaio e dal calcestruzzo guarda il nemico attraverso una piccola finestrella) rappresenta quel pericolo supplementare, che è reale quanto è reale il nemico. La notizia di guerra, come ogni altra notizia, deve essere in primo luogo chiara e comprensibile, fattiva e non ambigua. Per ogni fruitore di media cultura deve essere chiaro *dove, che cosa, chi e come*. Delle travi in fiamme, dei cumuli di macerie e del metallo piegato, fiamme e solo fiamme: tutto ciò, ripreso al di fuori di un contesto, di un ambiente, può essere un'interessante immagine impressionistica, ma non è una notizia, non è informazione. Diventa informazione solo quando si vede la casa che brucia, o la via in cui si trova la casa. Il metallo piegato diventa notizia quando si vede a quale carro armato appartiene. Non si sa quanto sia grande il cumulo di macerie, se non c'è un elemento di paragone, se non si vede di che cosa faccia parte e che cosa forse era prima di diventare un cumulo di macerie. Un gruppo di persone che discute descrivendo degli avvenimenti deve essere ripresa in modo tale che sia chiaro chi si rivolga a chi e chi risponda a chi. Il brusco movimento dello "sguardo" della cinepresa (lo "sguardo" della cinepresa non è la stessa cosa del nostro sguardo!), le zummate senza senso e senza motivo, il passaggio da una direzione a un'altra, tutto ciò fa inutilmente

sprecare la concentrazione dello spettatore su fatti marginali e fa perdere la sostanza, il contenuto del discorso che era il motivo della ripresa. La macchina da presa non è un canocchiale e non è nemmeno un mirino. Esistono regole severe che determinano il modo in cui la macchina da presa "guarda", delle leggi che si sono formate nel corso di un intero secolo, a cui gli spettatori sono abituati, e solo in base a esse le successioni di immagini in movimento possono essere connesse in una globalità coerente con una piena comprensione. Affinché la vita dell'operatore sia più facile, e l'informazione sia meglio ripresa, ecco alcune veloci indicazioni per l'operatore di guerra armato di un giovane cuore e di una cinepresa elettronica.

Dodici comandamenti per la ripresa

- 1** Accendi la cinepresa e comincia a riprendere solo quando hai nell'inquadratura un soggetto veramente interessante.
- 2** Bisogna tener presente che la televisione è un "media a bassa definizione", specialmente per quanto riguarda il sistema amatoriale VHS. Ciò significa che l'immagine è povera di dettagli e che andrà perso tutto ciò che è distante dalla cinepresa, tutti i particolari e tutte le modulazioni sottili. Per questo bisogna, se in qualche modo è possibile, avvicinarsi il più possibile all'avvenimento e non fidarsi del teleobiettivo.
- 3** Se è possibile inizia a riprendere da un piano d'ambiente (totale) e solo dopo avvicinati – lo puoi fare con lo zoom, ma è meglio fare qualche passo – e

scomponi il soggetto con alcuni primi piani.

4 Se la macchina da presa deve compiere un movimento (panoramica e simili), prima riprendi qualche secondo da fermo e quindi inizia a muoverti. Non spegnere la cinepresa subito dopo esserti fermato. Riprendi ancora un paio di secondi da fermo e solo dopo spegni la camera. Al montaggio verrà tagliato ciò che è superfluo.

5 Tieni sempre presente che ciò che riprendi non è uno spot musicale e che il tuo scopo non è quello di divertire. Per questo dimentica lo zoom. È meglio riprendere prima un totale da fermo e dopo fare un piano ravvicinato, che non collegarli con una zummata. Lo zoom è un dispositivo pericoloso, che bisogna saper usare e necessita della conoscenza del suo significato.

6 Non fare delle panoramiche inutili (non fare movimenti a schiaffo) e senza uno scopo preciso. Già in precedenza devi sapere come appariranno l'inizio e la fine dell'inquadratura. Entrambi gli estremi dell'inquadratura devono avere un soggetto chiaro e interessante e vanno collegati con un movimento tranquillo e lineare, senza sterzate e insicurezze, con velocità uniforme. La velocità del movimento è determinata dalla posizione dello zoom. Più lo zoom è vicino alla posizione "stretto" (tele), più il movimento deve essere lento e la mano ferma. Al contrario, più lo zoom è vicino alla posizione "ampio" (wide), più il movimento può essere veloce e le insicurezze della mano saranno meno percettibili.

7 Nelle situazioni belliche l'uso del teleobiettivo è inevitabile. Ma un'imma-

gine ripresa con il teleobiettivo, se è poco nitida, non chiara, incerta e mossa, non è utile a nessuno, men che meno allo spettatore. Di regola con il teleobiettivo si possono effettuare delle riprese corrette solamente con il cavalletto. Ma il cavalletto vero e proprio può essere sostituito da una pietra, su cui la cinepresa viene appoggiata, dalla canna di un fucile, da un palo o da un ramo su cui si può appoggiare o appendere con una cinghia la cinepresa. Qualsiasi punto di appoggio è migliore della mano libera, anche se si tiene una cinepresa relativamente leggera.

8 Se riprendi da un'automobile o da un qualsiasi altro mezzo in movimento, bisogna sapere che una corretta ripresa è possibile solo se l'obiettivo è posto nella posizione "più ampia" (wide). Vanno evitate le zummate durante il movimento, specialmente quelle nella stessa direzione del movimento e in quella opposta.

9 Naturalmente si può camminare tenendo la cinepresa. Si può anche correre. Ma affinché questo materiale sia utilizzabile, è assolutamente necessario che lo zoom sia nella posizione "più ampia" (wide). Inoltre è sempre meglio camminare o correre dietro a qualcuno che cammina o corre davanti. In questo modo tutti i movimenti imprevisti della cinepresa, tutte le incertezze, i vacillamenti e i salti saranno meno percettibili.

10 Non aver paura di riprendere con luce fioca, all'alba, al tramonto o con la pioggia. La tua cinepresa è molto sensibile e le inquadrature saranno ancora più ricche di atmosfera. È inutile ricordare che un pezzo di nailon o di ince-

rata costituiscono una buona protezione per la cinepresa.

11 Se riprendi una riunione, una conferenza o simili, in uno spazio chiuso, fermati all'ingresso. È il posto migliore e non cambiarlo per nulla al mondo. Da questa posizione si ottiene il colpo d'occhio generale e in base a esso lo spettatore si orienta nello spazio. Puoi fare uno o due passi verso una persona, ma mantieni costante la direzione, perché solo in questo modo la direzione degli sguardi dei partecipanti sarà logica e il montaggio sarà in grado di realizzare una globalità coerente. Inoltre le dimensioni dello spazio, della sala, appaiono migliori se viste dall'entrata. Nel caso non ci sia illuminazione supplementare, bisogna fare particolare attenzione che all'interno dell'inquadratura non ci sia una finestra molto illuminata, in quanto questa luce costringe l'automatismo della cinepresa a oscurare il resto dell'inquadratura stessa. In uno spazio aperto bisogna adottare la stessa procedura. La prima inquadratura che riprendi ha la funzione di colpo d'occhio generale e tutti i piani ravvicinati debbono, se è possibile, essere ripresi dalla stessa direzione.

12 Non esporre inutilmente la tua testa di operatore. Non esistono inquadrature che valgono una vita.

Testo scritto nel 1991 e distribuito ai giovani operatori che dovevano fare riprese sui luoghi in cui si svolgeva la guerra con l'esercito jugoslavo (serbo). Pubblicato in *Croazia. Onde dell'altra riva*, cat. Alpe Adria Cinema 1998-99

PISMO IZ HRVATSKE

[A LETTER FROM CROATIA / LETTERA DALLA CROAZIA]

Regia: Mihovil Pansini; *fotografia:* Ivan Faktor, Milan Bukovac, Mladen Petričić, Branko Mandarić, Stjepan Tosenberger, Milan Drmić, Krešimir Pavelić, Žarko Batinović, Dražen Travaš, Davor Šarić; *montaggio:* M. Pansini, M. Bukovac; *produzione:* Hrvatski filmski savez Zagreb; *origine:* Croazia, 1992; *formato:* BetaSp, b/n-col.; *durata:* 42'23".
Copia file digitale (da BetaSp) da Hrvatski filmski savez.

L'ultimo film di Mihovil Pansini (1926-2015), maestro del cinema sperimentale croato che in parte abbiamo presentato nella scorsa edizione del festival. Pansini utilizza video materiali realizzati da cineoperatori e videoamatori durante il primo anno di guerra in Croazia e realizza un film antibellico che esplicita con la frase finale «You have to know, this is the war against your conscience! Take it up!».

DAS LIED IST AUS

[LA CANZONE È FINITA]

Regia, fotografia: Ivan Faktor; *sceneggiatura:* Ivan Faktor, Marijana Fumić; *montaggio:* Dubravka Turić; *audio:* dal film *M* di Fritz Lang (1931); *produzione:* Vera Robić-Škarica per Hrvatski filmski savez; *origine:* Croazia, 2001-2002; *formato:* VHS/BetaSp, b/n-col.; *durata:* 18'42".

Copia file digitale (da BetaSp) da Hrvatski filmski savez.

In bilico tra documentario e film sperimentale, *Das Lied ist aus* è dedicato a Fritz Lang e Marlen Dietrich. In apertura, la citazione iniziale è tratta *Dall'inferno* di Giorgio Manganelli. Le riprese sono state realizzate a Osijek da settembre 1991 ad aprile 1992. Ivan Faktor introduce il sonoro del film *M* di Fritz Lang, contrapponendo le atmosfere del 1931 a quelle del 1991. L'atmosfera di tensione e di agitazione s'interseca alla quiete delle strade deserte della città calma, rassegnata all'orrore che sta vivendo, che le parole *Frag nicht warum...* (Non chiedermi perché...) dalla voce di Marlen Dietrich portano all'assurdo.

PISMO [LETTERA]

Regia, sceneggiatura: Ivan Ladislav Galeta; *fotografia:* Milan Bukovac; *produzione:* Hrvatski filmski savez; *origine:* Croazia, 1993; *formato:* VHS, col.; *durata:* 4'.

Copia file digitale (da VHS) da Hrvatski filmski savez.

Nel 1993 lo sperimentalista Ivan Ladislav Galeta (1947-2014) nella sua lingua madre, l'ungherese, racconta l'atmosfera di tristezza e *nonsense* che regna attorno a lui, chiedendosene il perché. Le domande rimangono senza risposta. Dedicato all'amico regista Zoltán Silfis, vojvodinese di Subotica. È ancora un enigma la scritta finale: «Zagreb, 7/10/1922 Ladislav».

ZADAR NIJE ZA DAR

[ZARA NON È DA REGALARE]

Regia: Zdravko Mustać, Vlado Zrnić, Vedran Ćupić, Duško Brala; *fotografia:* D. Brala; *musica:* V. Ćupić; *produzione:* Samostalni vod umjetnika Zadar; *origine:* Croazia, 1992; *formato:* S-VHS, col.; *durata:* 74'.

Copia file digitale (da S-VHS) da Hrvatski filmski savez.

La scuola di cinema KinoKlub di Spalato ha lasciato forti impronte. Le lezioni di Martinac hanno dichiaratamente aperto la strada alle nuove generazioni di sperimentalisti e videoamatori. C'è sapore d'avanguardia e di sperimentalismo croato nel lungometraggio *Zadar nije za dar* firmato da quattro autori, tra cui Zdravko Mustać, autore del documentario *Martinac*. La camera fissa è puntata sul ponte di Zara: le situazioni e i protagonisti cambiano, ma il ponte regge tutto, si oppone alla guerra. La paura e il pericolo si contrappongono al riflesso del sole sulla calma superficie del mare. Le riprese comprendono materiali girati tra il 16 settembre e il 6 dicembre 1991.

IVAN MARTINAC
(1938-2005)

Artista e intellettuale, regista, sceneggiatore, montatore, cameraman, maestro del film amatoriale, poeta, giornalista, architetto, designer, pittore, astrologo, scacchista, polemizzatore... Credeva che il vero artista non dovesse essere limitato a un solo mezzo. Diceva di aver lavorato come architetto, solo perché così

poteva fare i film come voleva, nessuno gli poteva dettare le condizioni. Ha realizzato settantuno cortometraggi, un lungometraggio, decine di libri legati al cinema e nove raccolte di poesie.

GRAD U SIVOM [LA CITTÀ IN GRIGIO]

Regia, sceneggiatura, montaggio: Ivan Martinac; *fotografia:* Ante Verzotti; *suono:* Messa funebre, Antonio Vivaldi; *produzione:* Dalmacija film i video (Spalato); *origine:* Croazia, 1992; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 12'16" (114 inq.).
Copia 35mm da Državni arhiv u Splitu.

«Arrivederci in questa (quella che è) o nella prossima pace. Sappilo: eventuali alienazione, follia, guerra (e tutto è possibile se non riprendiamo la strada) non sono le nostre (tue o mie) alienazione, follia, guerra... Per essere sincero, avevo previsto i "bisticci di guerra" conoscendo il "programma" di Milošević e Ćosić. Sapevo che si sarebbe "sparso del sangue" su uno dei confini, in un sobborgo periferico, ma ritenevo che gli scontri sarebbero cessati presto e che non avrei avuto ragione di viverli come una MIA guerra. [...] Non si poteva nemmeno immaginare, soprattutto non nel paesaggio mite lungo la costa adriatica, che la massa degli esseri assatanati avrebbero buttato le granate (missili) su campanili delle chiese, navate delle chiese, ospedali, asili, scuole, stazioni d'autobus, veramente non si poteva immaginare che quelle belve barbute in uniforme e senza, con un'enfasi "d'ispirazione" avrebbero maltrattato vecchi e deboli, sgozzato bam-

bini. Quindi questa guerra, a differenza della Seconda, che ricordo solo in parte, è diventata MIA. La malattia non mi ha permesso di andare in trincea, dove, per mia stessa sorpresa, avrei voluto andare. Ho scritto diverse proteste, ho realizzato un cortometraggio triste. I terrificanti crimini da parte di coloro che detestano la civiltà non hanno colpito la mia città (Spalato), ma le rose nere sono comunque uscite dal mio cuore, le rose nere: Vukovar, Osijek, Mostar, Škaranje, Sarajevo, Dubrovnik, Drniš».

Ivan Martinac, lettera aperta a Živojin Pavlović, Spalato, 20 luglio 1992

Most

Regia, sceneggiatura, montaggio: Ivan Martinac; *fotografia:* Andrija Pivčević; *suono:* Wolfgang Amadeus Mozart; *produzione:* Slavica film (Spalato); *origine:* Jugoslavia (Croazia), 1977; *formato:* 35mm widescreen, 1,66:1, b/n-col.; *durata:* 9' 17" 8 ft. (96 inq.).
Copia 35mm da Državni arhiv u Splitu.

Il corto sperimentale continua la tradizione del "film puro" [čisti film], chiamato anche *antifilm*, che utilizza la camera fissa, cioè la fissazione in senso ampio. *Most* è considerato dall'autore un film-poesia e perciò, come di consueto, fino alla fine non ne poteva conoscere il finale. Usando varie pellicole (colore e bianco-nero di diversa sensibilità), Martinac introduce determinati elementi machiavellici rispetto alla lotta tra uomo e macchina. Essendo la pellicola l'elemento più "visibile" del

film, con l'alternarsi delle pellicole vuole dimostrare che le due parti opposte di *Most*, nell'ambito del loro conflitto, usano qualsiasi mezzo per raggiungere il fine.

LAZAR STOJANOVIĆ
(Belgrado 1944-2017)

Giornalista, regista teatrale e documentarista, uno dei più "famosi" dissidenti culturali durante il regime di Tito (il suo *Plastic Jesus*, film conclusivo degli studi di regia, gli ha causato tre anni di prigione, ritiro del passaporto e impossibilità di svolgere la sua professione). Partecipa ai movimenti studenteschi del '68, è cofondatore delle riviste «Vidici» e «Student» per le quali spesso scrive. Nel 1976 (fino 1984) con il fratello filosofo Vojislav prende parte alla creazione del gruppo alternativo "Università aperta" come forma di opposizione intellettuale al regime. Con i giornalisti che lasciano «NIN», il settimanale dello Stato, propone nel 1990 il settimanale indipendente liberale «Vreme», tuttora attivo. Dopo il crollo della Jugoslavia, durante il regime di Slobodan Milošević, è attivista contro la guerra, lavora come giornalista per Radio France Internationale e dal 2000 al 2006 per le missioni OSCE e ONU. Nel 2011 è coordinatore per il Centro per il diritto umanitario (FHP) del progetto REKOM, un'iniziativa regionale per accertare i fatti avvenuti nelle guerre in ex Jugoslavia. Stojanović non ha mai smesso di lottare per la libertà individuale.

ŠKORPIONI – SPOMENAR

[THE SCORPIONS - A HOME MOVIE]

Regia, sceneggiatura: Lazar Stojanović; *fotografia:* Nikola Majdak; *montaggio:* Suzana Stevanović; *musica:* Aleksandar Ludajić; *produzione:* Nataša Kandić per Fond za humanitarno pravo (FHP); *origine:* Serbia, 2007; *formato:* DVCam, col.; *durata:* 52'.

Copia digitale (da DVCam) da Fond za humanitarno pravo, Beograd.

Il film ha integrato una parte del materiale d'archivio, acquisito dal Centro per il diritto umanitario (FHP), sul crimine commesso da Škorpioni (l'unità paramilitare serba che ha operato in vari territori durante la guerra jugoslava) a Trnovo, in Bosnia, nel 1995. È stato mostrato per la prima volta sul canale televisivo B92 la sera del giorno stesso della sentenza dei protagonisti del crimine. Il numero degli spettatori ha superato 380.000, paragonabile alle partite di calcio, ma il giorno seguente del film non si è più parlato.

«Lo capisco molto bene: *Škorpioni* t'impone uno schieramento! E a chi può piacere? La scena del crimine, ciononostante, ha attraversato il mondo intero. Non come un estratto del mio film, ma come informazione sul crimine commesso. Lo stesso si può dire per una scena del film *Serbian Epics*, dove il poeta russo Limonov, in visita da Karadžić, spara con una mitragliatrice su Sarajevo. A me non disturba questo anonimato. Vale a dire che quello che viene mostrato sotto il tuo nome non per forza offre il massimo risultato; il massimo che ottieni è il forte impatto



da *Serbian Epics*

sociale che il tuo prodotto ha avuto su tante persone. Chi è l'autore non ha alcuna importanza» (Lazar Stojanović, intervista in «Vreme», 11 febbraio 2016).

SERBIAN EPICS / SRPSKA EPIKA

Regia, suono, produzione: Pawel Pawlikowski; *fotografia:* Bogdan Dziworski,



da *Približno Srbi / Almost Serbs*

Jacek Petrycki; *montaggio:* Stefan Ronowicz, Nigel Williams; *produzione:* BBC; *origine:* Gran Bretagna, 1992; *formato:* BetaSP, col.; *durata:* 46'.

Copia file digitale da BBC.

Il film, apparentemente etnografico o un affresco dell'eredità culturale serba, rivela molti dettagli della vita pubblica e privata e dell'ambiente in cui sono cresciuti i diversi protagonisti degli scontri bellici in Bosnia.

«L'idea, infatti, era far vedere quando qualcuno parlava della battaglia del Kosovo [battaglia della Piana dei Merli, 1389, ndr] – come questa si rapporta alle tradizioni, alle conoscenze e alle abitudini della popolazione locale – e registrare come queste tradizioni stanno crescendo e come, collocate in una vita politica quotidiana, vengono strumentalizzate. Inoltre, a nessuno dei protagonisti che abbiamo messo davanti alla camera abbiamo attribuito colpe o

eroismi. Credevamo che fosse meglio far vedere di che personaggi si tratta. Loro avevano la piena libertà di presentarsi come volevano. Non sono stati falsificati. Hanno avuto l'opportunità di dire quello che volevano e mostrare quello che credevano fosse prezioso da far vedere. Non abbiamo censurato le sequenze perché parlavano male o bene dei Serbi. Abbiamo solo cercato di mostrare in modo più chiaro e preciso quel bisogno di creare i miti, tipico della cultura mista e meticciasa com'è quella balcanica, di cui il popolo spesso non è cosciente» (Milica Lučić Čavić, intervista a Lazar Stojanović per *aimpress.ch*, 17 aprile 1994)

Stojanović si considera coautore del film, anche se non è accreditato (solo ringraziato) e in una scena lo vediamo brevemente come protagonista, mentre soccorre una signora che scappa dai cecchini a Sarajevo.

PRIKLIZNO SRBI / ALMOST SERBS

Regia: Lazar Stojanović; *sceneggiatura:* L. Stojanović, Ljubomir Živanović; *fotografia:* Nikola Majdak Jr, Jovan Milinov, Nenad Mladenović; *suono:* Vladan Đokić, Aleksandar Perović; *montaggio:* Suzana Stevanović; *produzione:* TV B92 (Belgrado), Last Productions (New York), Rrominterpress (Belgrado), Lazar Stojanović e Veran Matić; *origine:* Serbia, 1998; *formato:* DVCam, col.; *durata:* 56'.

Copia file Mp4 (da DVCam) da TV B92.

Lazar Stojanović, ancora studente dell'Accademia di cinema, lavora come



da *Približno Srbi / Almost Serbs*

assistente di regia del suo professore Aleksandar Saša Petrović in due film sui Rom: *Sakupljači perja* (1967) e *Biće skoro propast sveta* (1968). Con *Približno Srbi* si occupa delle condizioni di vita della comunità Rom nella Serbia democratica e lo dedica a Petrović, «l'artista che amava i Rom».

«Con il film *Približno Srbi*, sulla posizione dei Rom in Serbia, che per me è molto importante, avevo un insolito problema negli Stati Uniti. Il film parla abbastanza chiaramente e direttamente della posizione dei Rom da noi e ha avuto una buona accoglienza nei paesi europei, ma non negli USA. Quando ho chiesto a un amico di spiegarmelo, mi ha detto che a loro piacerebbe piuttosto presentare una selezione della musica dal film. “Perché non il film?” ho chiesto. “Ma di che parla il film, dov'è il conflitto?” – Non mi era chiara la domanda. “Parla di un gruppo etnico che vive di ciò che gli è permesso fare: intrattenere un altro gruppo etnico. Questa è la loro posizione nella società, il loro destino”, ho spiegato. Era sorpreso: “Ma noi non li distinguiamo!” Loro non distinguevano i Rom dagli Slavi! Per loro quella distinzione non ha alcun significato» (Lazar Stojanović, intervista in «Vreme», 11 febbraio 2016)

ŽIVOT I PRIKLIČENJE RADOVANA KARADŽIĆA / LIFE AND DEEDS OF RADOVAN KARADŽIĆ

Regia: Lazar Stojanović; *sceneggiatura:* Mirko Klarin; *fotografia:* Zoran Petrović, Dušan Krivokapić, Goran Tubajić; *suono:* Novica Jankov, Dejan Ilić, Jasmin

Suvalija; *montaggio:* Aleksandar Stanojević; *interventi:* Ljiljana Bulatović, Elvira Vitlar, Jevrem Brković, Dr. Zoran Stanaković, Marko Vešović, Željko Kopanja, Dr. Ismet Cerić, Daniel Pirić, Predrag Pašić; *produzione:* Mirko Klarin per Sense Agency; *origine:* Croazia, 2005; *formato:* DVCam, col.; *durata:* 52'. Copia file digitale (da DVCam) da Sense Agency.

Il titolo completo del film è *Život i priključenje Radovana Karadžića, opruženika, političara, pjesnika i psibijatra sa Durmitora* [Vita e avventure di Radovan Karadžić, imputato, politico, poeta e psichiatra da Durmitor], che rimanda all'opera più importante del grande scrittore serbo del '700 Dositej Obradović. Il film, diviso in 17 capitoli, è un tentativo di rivelare i vari aspetti della personalità della “volpe dai 100 volti”, come lo definisce Stojanović nel titolo di un capitolo. Il film fa luce sulla retorica e sugli argomenti che Karadžić ha usato per manipolare le masse e sulle conseguenze delle sue azioni, descritte nell'atto di accusa emesso contro di lui dall'ICTY (Tribunale penale internazionale per l'ex-Jugoslavia). È una panoramica di personaggio che era considerato un mito e che è entrato nelle epiche canzoni popolari.

USPON I PAD GENERALA MLADIĆA / RISE AND FALL OF GENERAL MLADIĆ

Regia: Lazar Stojanović; *sceneggiatura:* Mirko Klarin; *fotografia:* Zoran Petrović, Dušan Krivokapić, Goran Tubajić; *suono:* Novica Jankov, Dejan Ilić, Jasmin



Suvalija; *montaggio*: Aleksandar Stanojević; *interventi*: Ljiljana Bulatović, Jovan Divjak, Dr. Zoran Stanković, Ljubodrag Stojadinović, Željko Kopanja; *produzione*: Mirko Klarin per Sense Production; *origine*: Croazia, 2005; *formato*: DVCam, col.; *durata*: 46'.

Copia file digitale (da DVCam) da Sense Agency.



È un'analisi socio-psicologica del mito di Ratko Mladić come soldato, leader, eroe, uomo straordinario, un mito che è diventato uno strumento di propaganda politica e gradualmente ha attraversato drastici cambiamenti. Il film è diviso in vari capitoli (come quello su Karadžić) con tioletti evocativi – “Discreto charm del generale”, “Il mediatore”, “Adorato dalle masse”, “Il credente”, “Il rifugio”, “Il genitore”, “La sconfitta”, “Gli dei della guerra” – e fornisce spunti di riflessione a tutti, indipendentemente dalle loro convinzioni e simpatie.

SCEMI DI GUERRA. LA FOLLIA NELLE TRINCEE

Regia: Enrico Verra; *soggetto, sceneggiatura*: Enrico Verra, Davide Sapienza, Francesca Zanza; *fotografia*: Gherardo Gossi; *montaggio*: Claudio Cormio, Cristina Sardo, Annalisa Schillaci; *musica*: Giuseppe Napoli; *interventi*: Quinto Antonelli, Bruna Bianchi, Lucio Fabi, Antonio Gibelli; *produzione*: Vivo Film (Roma), Gregorio Paonessa, Marta Donzelli; *origine*: Italia, 2008; *formato*: BetaDigital, b/n-col.; *durata*: 48'.

Copia digitale (da BetaDigital) da Vivo film.

da *Uspón i pad generala Mladića / Rise and Fall of General Mladić*



da *Je vous salue, Sarajevo*

Testimonianze, lettere, diari e filmati d'archivio tracciano la realtà della vita dei soldati in trincea durante la Grande Guerra, che spesso ha avuto gravi conseguenze sulla loro personalità. I problemi psichici dovevano essere risolti in tempi brevi per poter tornare di nuovo al fronte oppure i soldati venivano internati nei manicomi e chiamati “scemi di guerra”. «Cara mi hanno trasferito da poco nel reparto degli scemi, se non torno al posto dove ero prima sono un uomo finito, ti prego aiutami» (dal film).

JE VOUS SALUE, SARAJEVO

Regia, sceneggiatura, montaggio, narratore: Jean-Luc Godard; *fotografia*: Izet Kutlovac; *suono*: François Musy; *musica*: Arvo Pärt; *produzione*: Périphéria; *origine*: Francia, 1993; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 2'15".

Copia DVD dalla produzione.

Il regista franco-svizzero ci rivela a poco a poco l'immagine crudele che il fotore-

porter americano Ron Haviv ha scattato in Bosnia nel marzo 1992, accompagnandola con la sua voce vellutata e la dolce musica di Arvo Pärt. Il video ha fatto parte della 29ª Biennale d'arte di San Paolo (2010).

«In un certo senso, la paura è figlia di Dio, redenta la notte del Venerdì Santo. Non è bella da vedere. Burlata, maledetta, rinnegata da tutti. Eppure, non fraintendete. Essa sorveglia ogni agonia mortale, intercede per l'umanità. Perché esiste la regola ed esiste l'eccezione. La cultura è la regola. L'eccezione, l'arte. Tutti esprimono la regola: la sigaretta, il computer, le T-shirt, la TV, il turismo, la guerra. Nessuno dice l'eccezione. Non la si dice, la si scrive: Flaubert, Dostojevski. La si compone: Gershwin, Mozart. La si dipinge: Cézanne, Vermeer. La si filma: Antonioni, Vigo. O la si vive, e allora è l'arte di vivere: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. Fa parte della regola volere la morte dell'eccezione. Farà dunque parte della regola della cultura europea organizzare la morte dell'arte di vivere che ancora fiorisce. Quando occorrerà chiudere il libro, non avrò rimpianti. Ho visto tanta gente vivere così male e tanti morire così bene».

DANS LE NOIR DU TEMPS

Regia, testi: Jean-Luc Godard; *sceneggiatura*: Anne-Marie Miéville; *fotografia*: Julien Hirsch; *suono*: François Musy; *produzione*: Nicolas McClintock; *origine*: Francia, 2002; *formato*: 35mm b/n-col.; *durata*: 11'.

Copia 35mm da Ripley's Film.

L'episodio *Dans le noir du temps* fa parte del film collettivo *Ten Minutes Older: The Cello*, come riflessione sul tema del passaggio del tempo verso il nuovo millennio. È uno studio sul tempo e sugli ultimi momenti di gioventù, gloria, pensiero, memoria, amore, silenzio, eternità, paura e cinema.

LA FOLLIA DELLA GUERRA

17 settembre 2018

Incontro internazionale nella Sala Bobi Bazlen di Palazzo Gopceovich, a Trieste, con la partecipazione di: Nataša Kandić (fondatrice a Belgrado nel 1992 del Fond za humanitarno pravo, produttrice, candidata al Nobel per la pace nel 2018), Mirko Klarin (giornalista e fondatore di Sense), Diana Nenadić (critica e storica cinematografica) e Franco Rotelli (psichiatra).

Autant qu'était Lara. Presenze di donna in un cineasta furioso, I



GLORIA

Regia: Claude Autant-Lara; *soggetto:* dal romanzo di Solange Bellegarde [Solange Beaugiron]; *sceneggiatura:* C. Autant-Lara, Jean Halain; *fotografia:* Wladimir Ivanov; *montaggio:* Monique Isnardon, Robert Isnardon; *musica:* Bernard Gérard; *interpreti:* Valérie Jeannet, Sophie Grimaldi, Nicole Maurey, Maurice Biraud, Andrée Tainsy, Dorothee Jemma; *produzione:* Alain Poiré per Production 2000/Gaumont; *origine:* Francia, 1977; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 115'. Copia DVD (con correzione colore da 35mm) in accordo col direttore di fotografia Wladimir Ivanov.

«*Gloria*, l'ultimo film di Autant-Lara, è così ben costruito che ci si rende conto della struttura solo a posteriori. L'artificio che nasce dal flashback fa infatti corpo unico con la storia, e pur essendo stato impiegato più volte, non provoca quelle spiacevoli distrazioni che affliggono anche alcuni dei migliori film raccontati tramite flashback. *Gloria* racconta una storia che avrebbe potuto essere filmata da Mizoguchi o dal John Ford di *Sentieri selvaggi*: un ragazzo orfano, cresciuto dal nonno (si tratta di fatto di un figlio illegittimo), viene allontanato dalla Francia al momento della dichiarazione di guerra del 1914. Viene così separato anche dalla piccola compagna che sua madre, attrice di teatro, invia in una pensione in Svizzera, dove le saranno nascoste tutte le lettere inviate ragazzo. Dopo la guerra, Jacques, diventato ormai un giovane uomo e accompagnato dalla fidanzata americana che sta per sposare, ritrova

la giovane compagna della sua infanzia, che adesso danza *La Mort du cygne* di Saint-Saëns in un teatro di varietà, sotto i fischi del pubblico. [...] Quando vediamo Gloria danzare imperturbabile la morte del cigno, accompagnata dai fischi degli spettatori in cerca di numeri ben più crudi, assistiamo a una limpidezza di découpage, a inquadrature dalla durata così precisa, a una drammatizzazione così bene articolata in piani, che si è portati a ricordare i grandi film che hanno fatto del teatro una metafora della vita, come *Luci della ribalta* e *Il teatrino di Jean Renoir*. Film in cui dialogano realismo e fantasia, e in cui la storia stessa, esposta in una nudità che non ha bisogno di essere sostenuta da trovate brillanti o seducenti, sintetizza una visione del mondo in cui si possono leggere chiaramente le contraddizioni dei personaggi, ai quali l'autore presta le passioni più ardenti con le quali egli stesso ha lottato e che quindi conosce in prima persona».

Jean-Claude Biette, *Imaginez deux enfants*, «Cahiers du Cinéma», n. 282, novembre 1977

CLAUDE AUTANT-LARA
Presentazione del volume di Jean-Pierre Bleys, edizioni Institut Lumière/Actes Sud, Lyon/Arles, 2018.

Chiedo la parola. Può il cinema italiano ridiventare giovane?



JE SUIS SIMONE (LA CONDITION OUVRIÈRE)

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Fabrizio Ferraro; *interpreti:* Giovanna Giuliani, Claudia Landi, Natacha Eychenne, Emmanuel Rovillier, Antonio Sinisi; *produzione:* Gruppo Amatoriale; *origine:* Italia/Francia, 2009; *formato:* 35mm/video, col.; *durata:* 82'. Copia DCP da autore.

Il diario del lavoro in fabbrica della filosofa francese Simone Weil che a venticinque anni dal 4 dicembre 1934 al mese di agosto del 1935 prende un anno sabbatico, lascia la scuola e gli studi per entrare come operaia, impiegata alle presse, nell'azienda elettrica Alstom di Parigi. Un'esperienza alla base del volume *La condizione operaia*. La cronaca delle sue giornate è accompagnata visivamente da un continuo alternarsi di ambienti interni, scuri, e dei paesaggi urbani dell'Île Seguin (periferia sud di Parigi), con una particolare attenzione ai cantieri e alle fabbriche. Da *La condition ouvrière* di Simone Weil.

LES UNWANTED DE EUROPA / GLI INDESIDERATI D'EUROPA

Regia, sceneggiatura: Fabrizio Ferraro; *interpreti:* Euplemio Macrì, Catarina Wallenstein; *produzione:* Boudu/Eddie Saeta; *origine:* Italia/Spagna, 2017; *formato:* video, col.; *durata:* 100'. Copia DCP da autore.

Il film ripercorre le vicende di un sentiero sui Pirenei, che ha visto transitare da un senso all'altro migliaia di perso-

ne e rifugiati, in fuga dai fascismi diffusi nel cuore dell'Europa del secolo scorso. Catalani e miliziani internazionalisti in fuga dal franchismo prima, ebrei, comunisti e dissidenti dal nazismo poco tempo dopo. Il noto filosofo Walter Benjamin fu uno di questi.

CONVERGENZE PARALLELE ANTROPOLOGIA DEL SET

PORTIS DEVE RINASCERE QUI

Regia: Stefano Morandini; *origine:* Italia, 2017; *formato:* video, col.; *durata:* 50'. Copia DVD da autore.

Proiezione-incontro con il regista (e curatore del libro parallelo *Portis. La memoria narrata di un paese*, Cierre edizioni, Verona 2017) nella data di anniversario della scossa distruttrice.

DRAJČIĆI - YES WE CAN

Regia: Otto Reuschel. Presentazione col regista del crowdfunding e dello stato del progetto su un villaggio di confine, con un intervento del coproduttore Andrea Magnani.

Un certo anno. 68 tra 67 e 69 (Germogli. Corrispondenze di cineasti italiani, II)



FUORI CAMPO

L'opera di Valerio Zurlini (e le sue dichiarazioni a Gianni Da Campo), e Carl Theodor Dreyer

UN UOMO A METÀ

Regia, soggetto: Vittorio De Seta; *sceneggiatura:* Fabio Carpi, Vera Gherarducci, V. De Seta; *fotografia:* Dario Di Palma; *montaggio:* Fernananda Papa; *musica:* Ennio Morricone; *interpreti:* Jacques Perrin (voce Pino Colizzi), Lea Padovani, Ilaria Occhini, Gianni Garko, Rosemary Dexter, Pier Paolo Capponi, Francesca De Seta; *produzione:* V. De Seta; *origine:* Italia, 1966; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 93'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Il film è derivato da una crisi, da un sentimento di dubbio, di cautela, verso gli atteggiamenti “impegnati”. Solo un bisogno di revisione, una battuta d'arresto, per poi magari “impegnarsi” di più, ma senza “proiezioni”. Un bisogno radicale di cercare prima di tutto dentro di sé le cause dei conflitti, di risolverle dentro di sé, non “proiettare” in tutti i sensi, cioè alienarsi anche in quel senso. Mi sembra che questo sia un problema cruciale, oggi. Siamo abbagliati dalla nostra civilizzazione, confondiamo i mezzi con i fini, pensiamo per esempio che la televisione sia un progresso in sé e non ci rendiamo conto che può essere un regresso se trasmette caroselli, che può diventare un flagello se capita nelle mani di un

Hitler, di un Goebbels. La civiltà dei consumi, la cultura di massa sta diventando un flagello perché colloca l'individuo, lo annienta, ne disgrega la personalità, ne impedisce l'affermazione ed in definitiva distrugge nell'individuo, nella sua personalità, l'unica, l'ultima salvaguardia. Mi sembra che tutto ciò che è stato detto d'importante, di sano, di umano, sino ad oggi, confluisca verso questa tesi. Per questa ragione, in quest'epoca di folle estroversione mi ha interessato fare un film sulla introspezione, in quest'epoca di astronauti, raccontare la storia di un “entronauta”. La sceneggiatura era molto più lunga e descriveva anche la crisi del protagonista, le conseguenze di essa rispetto al contesto sociale, il lavoro, ecc. Purtroppo i film non posso durare più di due ore ed i mezzi a disposizione per fare un film indipendente sono comunque sempre scarsi. Di conseguenza il film si è intimizzato al massimo grado, racconta soltanto le “cose di dentro”, la crisi del protagonista a causa dei suoi complessi, dei quali si libera con un processo di auto-analisi, per *integrarsi* nel senso individuale cioè esattamente nel senso opposto per il quale si usa questo verbo oggi. Il protagonista conosce la propria parte “ombra”, come direbbe Jung, si accetta, dolorosamente, si integra, diventa uomo».

Vittorio De Seta, *Situazione in agosto*, in Filippo M. De Sanctis, *Un uomo a metà di Vittorio De Seta*, Cappelli, Bologna, 1966

CONVERGENZE PARALLELE

IN CALABRIA

Regia, fotografia, montaggio: Vittorio De Seta; *voce:* Riccardo Cucciolla; *produzione:* Raiuno/Circuito Cinquestelle/Lori; *origine:* Italia, 1993; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 83'.
Copia digitale da Anno uno.

«De Seta non si contenta di filmare una Calabria deflagrata e trasfigurata – e dunque identificabile altrove da sé. Filma un presente incerto, transitorio, labile e sfuggente, rappresentato nuovamente nella ripetizione, e nascosto dall'eco – un tempo che resiste alla chiara e rassicurante distribuzione dei modi della coniugazione. Il presente della “ripresa” – legge aurea del cinema, documentario o no – si rivela in questo film trasformato nello strano presente di una “cattura del tempo” tramata contemporaneamente di un passato distrutto ma che persiste forse come futuro, e di un futuro promesso che non è avvenuto e di cui sussiste comunque una traccia passata. [...] Il film di Vittorio De Seta possiede la bellezza disperata del gesto d'amore che vuol costringere nel presente della sua iscrizione l'oggetto amato, e invece può solo riprodurlo mutato. L'oggetto filmato, la Calabria perduta, si assenta e si sospende, scoprendo in egual modo la potenza utopica e ucronica del cinema».

Jean-Louis Comolli, *In Calabria*, in Alessandro Rais (a cura di), *Il cinema di Vittorio De Seta*, Maimone, Catania, 1996

SEDOTTI E BIDONATI

Regia: Giorgio Bianchi; *soggetto:* Roberto Amoroso; *sceneggiatura:* Roberto Gianviti, Amedeo Sollazzo; *fotografia:* Adalberto Albertini, Erico Menczer; *montaggio:* Antonietta Zita; *musica:* Carlo Rustichelli; *interpreti:* Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Mia e Pia Genberg, Leopoldo Trieste, Alfredo Marchetti, Oreste Palella; *produzione:* R. Amoroso per Ramo Film; *origine:* Italia, 1964; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 90'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Sedotti e bidonati*, tredicesimo dei lungometraggi interpretati dalla coppia nel corso dell'anno, parodizza più nel titolo che nelle intenzioni il celebre film di Pietro Germi *Sedotta e abbandonata*, col quale condivide un paio di attori (Leopoldo Trieste e Oreste Palella) e la colonna sonora di Carlo Rustichelli. Franco e Ciccio interpretano due cugini siciliani spinti da un annuncio matrimoniale nella rete di una banda di truffatori: i due si presentano per sposare due bellissime gemelle spacciate per siamesi. [...] L'intreccio, semplice ma efficace, possiede una fluidità narrativa che non viene turbata dall'accumulo di gag, basate pressoché interamente sull'equivoco verbale e sull'incomprensione del senso, con qualche rara ma notevole eccezione (la sequenza del ballo con le gemelle che scatena un'autentica mania di danza di gruppo). Il meccanismo comico prevalente si configura come una serie di variazioni sul tema della menomazione fisica: le situazioni imbarazzanti che ne derivano mettono il duo

nelle condizioni ottimali per sfoderare la consueta verve. *Sedotti e bidonati*, più che alla parodia, appartiene comunque al genere della commedia degli equivoci con qualche annotazione di costume: meno scatenata di altre pellicole dei Nostri, si impone tuttavia per il garbo e il linguaggio pungente e sarcastico che la avvicina a certe prove coeve orchestrate da Fulci».

Marco Bertolino, Ettore Ridola,
Franco Franchi e Ciccio Ingrassia,
Gremese, Roma, 2003

ASSICURASI VERGINE

Regia: Giorgio Bianchi; *soggetto:* Alessandro Fallahi; *sceneggiatura:* Alfredo Giannetti; *fotografia:* Benito Frattari; *montaggio:* Clara Mattei; *musica:* Carlo Rustichelli; *interpreti:* Romina Power, Dino Mele, Oreste Palella, Daniela Rocca, Leopoldo Trieste; *produzione:* G. Bianchi per Rizzoli/Virgo; *origine:* Italia, 1967; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 100'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Sono arrivati in punta di piedi a Siracusa, il regista Giorgio Bianchi e la sua troupe. Quasi di nascosto, per non dare nell'occhio. Pochi momenti per l'acclimatazione e poi il ciak all'albergo Aretusa. Titolo del film: *Assicurasi vergine*. È un titolo provvisorio. Forse il titolo di cartellone sarà *Vergine contrassegno*. L'incontro col regista Bianchi avviene in un salone dell'Aretusa. [...] La trama del film? "In sintesi è questa: un emigrante siciliano vuole assicurare l'integrità della figlia prima che la ragazza

vada a lavorare all'estero. Da questa sua determinazione, vien fuori tutta una vicenda, tragicomica. Altro non posso, ovviamente, dire". Ma è un soggetto di cronaca vera... "Esatto. Avvenuto qualche tempo addietro, ma non tanto, proprio qui in Sicilia. Nel film, però, vengono messi in rilievo alcuni aspetti particolari dell'animo siciliano. Ma tutto in chiave ironica. Sullo stile grosso modo di *Divorzio all'italiana*. Lo sceneggiatore, infatti, è Giannetti, lo stesso del film di Pietro Germi"».

Saretto Leotta, *Romina Power a Siracusa, "verGINE assicurata"*, «La Sicilia», 17 novembre 1966

L'IMMORALE

Regia: Pietro Germi; *sceneggiatura:* P. Germi, Alfredo Giannetti, Tullio Pinelli; *fotografia:* Ajace Parolin; *montaggio:* Sergio Montanari; *musica:* Carlo Rustichelli; *interpreti:* Ugo Tognazzi, Stefania Sandrelli, Gigi Ballista, Renée Longarini, Maria Grazia Garmassi, Giovanna Lenzi, Giorgio Bianchi; *produzione:* Robert Haggiag per RPA/Delphos/Artistes Associés; *origine:* Italia/Francia, 1966; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 100'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Sulla "o" del titolo *L'immorale* (in nero su sfondo bianco come ne *Il cammino della speranza* e *Il ferroviere*) è tracciata un'aureola. Il film doveva in un primo tempo intitolarsi *Il santo*. Sergio Masini (Ugo Tognazzi) ha davvero qualcosa di un santo laico dei nostri tempi. Germi non è tentato dalla religione ufficiale. [...] Alle confidenze di Sergio, che scan-

discono in voce *off* il racconto, oppone le convenzioni meschine della Chiesa e della società. Forse nessuno può capire la buona fede di un uomo che crede nell'amore coniugale al punto di moltiplicarlo per tre. Vive la sua missione immerso nel presente, districandosi per preservare il suo paradossale ordine dal disordine che lo minaccia. [...] Nella scena finale Sergio, ormai pacificato, commenta il suo funerale dall'aldilà, e si chiede se la moglie Giulia (Renée Longarini) abbia mai sospettato qualcosa. Il film si conclude sul primo piano di lei inondato di luce, il suo sorriso enigmatico bloccato dal fotogramma fisso. Giulia ricorda la silenziosa Luisa, come Marisa (Stefania Sandrelli) ricorda la inquieta Rita, le due donne de *L'uomo di paglia*. [...] Le angosce de *L'uomo di paglia* trovano qui una momentanea soluzione, che preserva il maschio e celebra la donna in un ruolo subalterno (si pensi a ciò che in quegli anni faceva Ferreri su temi analoghi da un punto di vista femminile se non femminista: ne *L'ape regina*, a cui fa pensare *Alfredo*, o ne *L'harem*, che ricorda questo film). Bagnato da una luce diffusa e rassicurante, animato da un movimento fluido e lieve (l'opposto di quello frenetico di *Signore & Signori*) dove la tecnica dello zoom raggiunge un equilibrio classico, *L'immorale* è per Germi il film dell'armonia utopica, il suo ideale paradiso laico».

Adriano Aprà, *Per una revisione di Germi*, in Lino Micciché (a cura di), *Signore & Signori di Pietro Germi. Uno sguardo ridente sull'ipocrisia morbida*, Lindau, Torino, 1997

L'HAREM

Regia, sceneggiatura: Marco Ferreri; *soggetto:* M. Ferreri, Rafael Azcona, Ugo Moretti; *fotografia:* Luigi Kuveiller; *montaggio:* Enzo Micarelli; *musica:* Ennio Morricone; *interpreti:* Carroll Baker, Gastone Moschin, Renato Salvatori, William Berger, Ugo Tognazzi; *produzione:* Alfonso Sansone ed Enrico Chrosicki per Sancto International/Paris Cannes; *origine:* Italia/Francia, 1967; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 96'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Probabilmente è nell'*Harem* che si manifesta più nitidamente il processo che Marco Ferreri ha intrapreso contro se stesso, contro il tipo di cinema che aveva praticato dal suo debutto nel 1958 con *El Pisito*, contro la carica di naturalismo che si trascinava dietro da allora [...]. Della sceneggiatura (scritta assieme ad Azcona), che raccontava prolissamente le relazioni simultanee di Margherita, architetto a Milano, con cinque tipi di uomini diversi, e la sua eliminazione per mano degli stessi, in complotto contro la donna che tenta di comportarsi come loro non soltanto sul piano professionale ma anche su quello sentimentale; di questa satira che voleva – in chiave prevalentemente comica – mostrare le tribolazioni della donna italiana non rimane nulla: un meccanismo drammatico (che non funziona troppo bene, si squilibra di continuo. Ma guai a giudicare il film per il suo funzionamento! Il meccanismo dell'intrigo manca d'importanza dato che adesso il film non intende *convincere*). Ferreri, al momento del montaggio, ha

deciso di cambiare il *tono* del film e di passare dal comico al drammatico; ha proceduto quindi alla seguente operazione: ottenere al doppiaggio che la recitazione, molto marcata, si neutralizzasse; ha eliminato tutti i riferimenti professionali dei personaggi (bisogna conoscere gli stadi precedenti del film per rendersi conto che Margherita è architetta); è arrivato fino a far sparire del tutto il quinto uomo, proprio quello che provocava gli altri quattro al complotto finale. Quello che resta: una favola immensa, colorata dolcemente, ampiamente, sulla Donna (generica) e le sue contraddizioni non espresse apertamente (in questo senso la recitazione di Carroll Baker con la orgogliosa passività è molto giusta); ancor più una favola sulla condizione di Vittima e sull'apparato del Sacrificio».

Eduardo De Gregorio, *Bergamo: due favole*, «Cinema & Film», n. 4, autunno 1967

DON GIOVANNI

Regia, sceneggiatura: Carmelo Bene; *fotografia:* Mario Masini; *montaggio:* Mauro Contini; *interpreti:* C. Bene, Lydia Mancinelli, Vittorio Bodini, Gea Marotta; *produzione:* C. Bene; *origine:* Italia, 1970; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 70'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Don Giovanni* inizia con un inganno e un rifiuto: inganno dello spettatore (di un certo spettatore) dei due precedenti film di Carmelo Bene, frustrato di fronte al bianco-nero che ricopre, immi-

serendole, delle forme lussuose; rifiuto di questo stesso spettatore, incapace di vedere non già al di là ma entro le stesse apparenze di un cinema ciò che le sostiene, miseria e morte. [...] Nella "premessa" un narciso si guarda allo specchio, si rivolge a uno spettatore che lo rifletta fedelmente (Don Giovanni espone il proprio mito concluso nella forma di un catalogo delle maschere; Carmelo Bene riassume il proprio cinema come lusso di apparenze e d'inganni); nel "testo" un regista/attore non si contenta più del riconoscimento, vuole essere conosciuto (da sé, da altri: le due cose non possono più essere disgiunte). Il testo, a tal fine, genera le condizioni per la propria messa in crisi nella forma di un elemento di disturbo: un "personaggio" che crei ostacoli al libero scorrere di una narrazione che sembrerebbe scontata fin dall'inizio (la ultima variazione del Teatro). È la Bambina, la cui innocenza è incaricata di verificare la consistenza di una vocazione, quella di Don Giovanni/Carmelo Bene a essere il Santo (il Centro motore) di un Mondo (il mondo della finzione e del teatro, dell'apparenza più vera del vero). D'ora in poi ogni manifestazione dello spettacolo, ogni trabocchetto del teatro dovrà fare i conti con uno spettatore destinato dalla propria innocenza ("verginità") a deludere o a tradire. Poiché richiedere all'innocente la condiscendenza è troppo facile, ingannarlo non ci serve, convincerlo può anche significare perderlo, si tratta di cambiare lo spettacolo (e insieme lo spettatore), dare alle regole del gioco uno statuto diverso. Senza bisogno di "rispettare" lo spettatore, disprezzando-

lo perfino, insultandolo, se ne accetta però la presenza: si tratta di inglobare entro se stessi l'alterità, di essere egotisticamente più d'uno, di rifiutare insomma la pacificazione e il riconoscimento (tutto ci somiglia) a favore del conflitto, della differenza, della conoscenza».

Adriano Aprà, *Fiori di ghiaccio*, «Cinema & Film», n. 11-12, estate-autunno 1970

UN CERTO GIORNO

Regia, sceneggiatura, montaggio: Ermanno Olmi; *fotografia:* Lamberto Caimi; *musica:* Gino Negri; *interpreti:* Brunetto Del Vita, Lidia Fuortes, Vitaliano Dammioli, Raffaele Modugno; *produzione:* Cinema/Italnoleggio; *origine:* Italia, 1968; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 106'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«In un certo giorno: proprio quando tutto sembrava più facile. Un piccolo rumore, poi di nuovo la quiete. Il protagonista è alla guida dell'auto, è contento di sé e del futuro che lo attende (gli hanno appena proposto la nomina ad amministratore delegato nella società in cui lavora), eppure, in un attimo, tutto si complica. "Cosa è stato?" "Ho sentito un colpo. Come una sassata". [...] Lui sa, sente, che qualcosa è accaduto. Allora torna indietro, a piedi, fino alla curva, e finalmente – quasi come l'avesse evocato – vede l'uomo che ha investito, nella neve, e che di lì a poco morirà in ospedale. Per il protagonista quell'evento modificherà radicalmente la sua vita, per il film quella scena è il punto di svolta che lo fa diventare "al-



Dal film *Un certo giorno*

tro”, e che segna una netta discontinuità narrativa e stilistica. [...] In un cinema come quello di Olmi, quasi sempre contrassegnato dal “parlare sommesso” e da un sottotono espressivo, *Un certo giorno* è viceversa un film che “grida” proprio per l’uso particolare che fa del silenzio e per la drastica rottura dei tempi narrativi, un film a suo modo estremo per il pessimismo che non lascia scampo. Il film racconta la presa d’atto di una crisi individuale che è già nelle premesse, e la colloca sullo sfondo di una sconfitta più complessiva, che riguarda la società industriale e la patologia dei comportamenti umani che essa determina. La presa d’atto arriva, come abbiamo visto, con un evento imprevisto che spezza una calma apparente e infida, un evento violento, come “una sassata” (che doveva anche essere il titolo originario del film). La sassata è quella che percuote e frantuma il cristallo di un vetro, ma anche quella gettata nell’acqua di uno stagno, che fa muovere cerchi sempre più larghi, o che fa venire in superficie la materia più torbida. Olmi mostra nel film entrambi gli effetti. C’è il soprassalto morale del protagonista (il rispecchiarsi nel vuoto della sua vita, i rimpianti, i sotterfugi, i tradimenti, un’infelicità di fondo) e c’è l’analisi sociale che, via via, e grazie soprattutto ai personaggi di contorno [...], si allarga e fotografa l’Italia nevrotica e infelice alla vigilia del ’68. [...] *Un certo giorno* è davvero uno dei film più espliciti e preveggenti nei riguardi della società italiana alla fine degli anni Sessanta: l’abbandono delle campagne, il dominio del mercato, le trasformazioni sociali violente, la perdita di valori

importanti, il trionfo del consumismo, l’alienazione».

Piero Spila, *Un certo giorno*, in Adriano Aprà (a cura di), *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Marsilio, Venezia, 2003

IL SORRISO DEL GRANDE TENTATORE

Regia, soggetto: Damiano Damiani; *sceneggiatura*: D. Damiani, Fabrizio Onofri, Audrey Nohra; *fotografia*: Mario Vulpiani; *montaggio*: Peter Taylor; *musica*: Ennio Morricone; *interpreti*: Glenda Jackson (voce Maria Pia Di Meo), Claudio Cassinelli (voce Sergio Graziani), Lisa Harrow, Adolfo Celi, Arnoldo Foà, Francisco Rabal; *produzione*: Euro International; *origine*: Italia/Regno Unito, 1974; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 120’. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Il sorriso del grande tentatore* di Damiano Damiani ha tutta l’aria di essere nato come reazione ai richiami di Paolo VI all’esistenza del diavolo. Può anche darsi, naturalmente, che al regista o a qualche suo collaboratore l’idea di partenza sia balenata molto prima, ma quel che ne è venuto fuori sembra proprio fatto apposta per stare al gioco dell’astrazione dall’uomo e dalla storia, limitandosi a rovesciare le parti del bene e del male, con le iniziali maiuscole s’intende, che si combattono a livello metafisico. [...] Il sorriso del grande tentatore, che dovrebbe essere quello dirompente del libero pensiero, finisce quindi col lasciare posto al sorriso trionfante di questa grande tentatrice, in cui si personifica la suggestione ipnotica e

affascinante del dogma, dell’abbandono acritico ad una verità cristallizzata e acquietante, proprio nella misura in cui solleva l’individuo da un faticoso impegno di ricerca della verità. Senonché le due “tentazioni” vengono a porsi sullo stesso piano, ugualmente disincarnato dalla storia, dando luogo a un conflitto del tutto fittizio in cui misticismo e razionalismo finiscono coll’apparire, appunto, come due facce di una medesima astrazione. Non a caso il vescovo collaborazionista e quello filo-rivoluzionario, il prete-operaio e il teologo chiuso nelle sue elucubrazioni, si comportano allo stesso modo e appaiono accomunati nello stesso giudizio agli occhi del giornalista (e del regista) come se non avessero alle spalle esperienze radicalmente diverse. E non a caso si arriva a identificare il vero potere della chiesa in suor Geraldine, riducendo a superficiali caricature anticlericali i due prelati incaricati di indagare sul suo operato».

Sandro Zambetti, «Settegiorni», 10 febbraio 1974

«In un paese come l’Italia, dove la Chiesa è tuttora attiva politicamente, la retorica del cattolicesimo è adeguata a esprimere la realtà di una sinistra lotta di potere. Non in Inghilterra [...]. La cosa sarebbe secondaria, se Damiani non prendesse alla lettera la sua indagine sul ruolo della Chiesa e il significato della fede. Sarebbe sbagliato paragonare il film con le tante denunce della corruzione dello Stato che il cinema italiano ha prodotto in questi anni. La Chiesa non è un’allegoria dello Stato [...]. Malgrado il titolo, nessuno gioca il ruolo del demonio. Sorella Geraldine

può scivolare nell’orgoglio e nel fanatismo, ma il ritorno finale del suo gregge le dà ragione. [...] Avendo accettato che la salvezza si trova sempre all’interno della Chiesa, Damiani usa con intelligenza le sue risorse metaforiche, adattando il temporale all’eterno».

Jill Forbes,
«Monthly Film Bulletin»,
n. 499, agosto 1975

LE CASTAGNE SONO BUONE

Regia: Pietro Germi; *sceneggiatura*: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tullio Pinetti, P. Germi; *fotografia*: Ajace Parolin; *montaggio*: Sandro Lena; *musica*: Carlo Rustichelli; *interpreti*: Gianni Morandi, Stefania Casini, Nicoletta Machiavelli, Franco Fabrizi, Gigi Reder, Giuseppe Rinaldi; *produzione*: RPA/Rizzoli Film; *origine*: Italia, 1970; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 108’. Copia 16mm da Cineteca Nazionale.

«L’ultimo film di Pietro Germi, *Le castagne sono buone*, è uscito sugli schermi delle maggiori città italiane. I giudizi dei critici nei suoi confronti sono stati – quasi all’unanimità – severamente negativi. Si è parlato di “netta involuzione” del regista, “di nauseante ottimismo” del film “tanto da rammentare il cinema del ventennio di cui la pellicola è parente stretto”, di “prodotto di consumo mistificatorio della realtà nostrana”, di “retrivo moralismo piccolo borghese”. La ragazza sentimentale, candida, che finisce per trionfare del cinismo di un giovane regista televisivo, fino a farsi sposare da lui convincendolo della giu-

stezza delle sue convinzioni, insomma, non è piaciuta per niente. [...] Che effetto le hanno fatto, signor Germi, le critiche al suo film? [...] “Sono fiero di averlo girato. Lo rifarei tale e quale. Sostengo il suo assunto, e sono certo che avrà risponidenza nel pubblico, almeno fra le persone perbene, che possono trovarsi dappertutto, dai metalmeccanici agli intellettuali. Certo è un film strano, addirittura scandaloso. Difende uno degli ultimi tabù rimasti: la morale. Ci vuole coraggio, lo ammetto, per dirne bene. [...] Il film si rivolge a tutti quelli che hanno un’anima, e un’anima ce l’hanno tutti. Cos’è questa storica che un vecchio vale meno di un giovane? Non ha senso. E poi, quelli che si agitano, si mettono in mostra, contestano e fanno baccano – diciamolo chiaramente – sono una minoranza. Io invece mi rivolgo alla maggioranza, a loro dedico il film, offro un incoraggiamento a continuare a credere nelle loro idee, a non lasciarsi abbindolare da falsi moralismi. [...] Il film non offenderebbe la sensibilità di un bambino. Ma i censori hanno pensato che in una scena – quella in cui alcuni giovani recitano in un teatrino d’avanguardia – si pronuncino parole scurrili. Se me lo chiederanno, coprirò quelle battute con la colonna sonora. Non è facile né piacevole, ma sono disposto a farlo purché cada il divieto”.

Liliana Madeo, *Germi polemico tuona e difende le castagne*, «La Stampa», 11 novembre 1970

CONVERGENZE PARALLELE

'77 NO COMMERCIAL USE

Regia, montaggio: Luis [Fulvio Baglivi]; *fotografia:* Luca Toni, Andrea Gadaleta Caldarola; *interpreti:* Lucrezia Ercolani, Damiano Roberti; *produzione:* Abelmarry/Trop Tot Trop Tard; *origine:* Italia, 2017; *formato:* video, col.; *durata:* 127'. Copia da autore.

È il '77, finalmente il cielo (rosso) è caduto sulla terra. Wow. (A) Soffiare sul fuoco, a/traverso la zizzania, la gioia (armata), rivolta (di classe) e cospirazione, senza tregua, è uno strano movimento di strani studenti, congiura dei pazzi senza famiglia, senza galere. La prateria è in fiamme, la rivoluzione è finita, abbiamo vinto.

Fiori nel fango. Gemme Universal e Republic (Figliastri di nessuno, I. Il più fiammeggiante cinema americano, parlato dal cinema italiano)



LA VALLE DEI FORTI Trail of the Vigilantes

Regia: Allan Dwan; *sceneggiatura:* Harold Shumate; *fotografia:* Milton Krasner, Joseph Valentine; *montaggio:* Edward Curtiss; *interpreti:* Franchot Tone, Warren William, Broderick Crawford, Andy Devine, Mischa Auer, Peggy Moran, Porter Hall, Charles Trowbridge; *produzione:* Universal; *origine:* USA, 1940; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 75'.
Copia 16mm (da 35mm) da Penny Video.

«All'inizio il film doveva essere un western melodrammatico, scritto molto seriamente. Andai in esterni con tutta la troupe, su in montagna, e non avevo ancora girato tre scene quando mi resi conto che in realtà la storia non era un granché, perché le situazioni erano ridicole, non serie. Così fermai la troupe e la riportai indietro agli studios: per la Universal fu uno shock. Gli dissi: "Francamente, così non può funzionare. Dobbiamo cambiarlo, perché se avete intenzione di girarlo così, io il film non lo faccio". "Che cosa vorresti fare? Ormai siamo in ballo, stiamo già spendendo denaro, la gente è sotto contratto". Io risposi: "Datemi uno sceneggiatore e mi metto subito al lavoro". In qualche ora rivedemmo il copione, mantenendo la stessa storia ma con un approccio smalzato. I cowboy adesso avrebbero fatto degli errori e tutto sarebbe andato storto; non avrebbero cercato di essere divertenti, ma sarebbero state divertenti le cose che avrebbero fatto. Alla fine venne fuori piuttosto bene, un film divertente che fece anche qualche soldo, ma sarebbe sta-

to un fiasco terribile se non l'avessimo cambiato».

Allan Dwan in Peter Bogdanovich,
Allan Dwan. The Last Pioneer,
Studio Vista, Londra, 1971

«Dwan racconta che quando gli fu assegnato, il film doveva essere un western serio. Accorgendosi velocemente che il progetto era destinato al disastro, se non alla follia, lo trasformò in una parodia, con l'aiuto di una veloce riscrittura e il sostegno del cast. Aneddoto simpatico, anche se resta qualche dubbio. [...] Le risate sono comunque genuine, mentre l'azione western non ne esce sacrificata. [...] Significativamente, nei titoli del film non è riportato però il nome di nessun produttore. La narrazione inizia abbastanza seriamente, con una di quelle lunghe premesse sulla conquista del West che di solito accompagnano le saghe epiche di grandi pretese. La trama si delinea nella prima scena, con un agente in incognito (Franchot Tone) mandato dal governo dell'est a indagare il marcio che si annida nelle praterie. Appena arrivato, Tone finisce imbrigliato e appeso per i tacchi a testa in giù, per essere poi coinvolto in una rissa da bar con Broderick Crawford e Andy Devine. A questo punto, con scarsa congruenza, viene presentato Mischa Auer nei panni di un cosacco trapiantato, mentre l'intreccio principale sembra mettersi comodo e girarsi i pollici fino a quando Tone non incontra il villain Warren William. L'accento è sulla commedia, in bilico sullo slapstick. [...] Alla sua uscita, il film ottenne recensioni entusiastiche e si dimostrò popolare anche con il pubblico, incluso quello più

s sofisticato che non accettava i western. Probabilmente entravano in sala per deridere il film, e finivano invece per sorriderne».

Don Miller, *New Words on Old Westerns*,
«Focus on Film», n. 11, autunno 1972

TEXAS SELVAGGIO The Fabulous Texan

Regia: Edward Ludwig; *soggetto:* Hal Long; *sceneggiatura:* Lawrence Hazard, Horace McCoy; *fotografia:* Reggie Lanning; *montaggio:* Richard Van Enger; *musica:* Anthony Collins; *interpreti:* William Elliot (voce Augusto Marcacci), John Carroll, Catherine McLeod, Albert Dekker (voce Gaetano Verra), Andy Devine; *produzione:* Republic; *origine:* USA, 1947; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 95'.
Copia 16mm (da 35mm) da Penny Video.

«La Republic ha apparentemente ascoltato i suggerimenti dei molti azionisti che spingevano per realizzare produzioni di prestigio, investendo budget importanti sui generi già collaudati dalla società. *Texas selvaggio* è un western nel pieno senso della parola e, come tale, rientra perfettamente nel percorso della Republic. Ma è anche, ovviamente, un progetto dispendioso, che con un cast guidato da William Elliott, John Carroll e Catherine McLeod sembra adatto per le sale di prima visione [...]. La storia vede Elliott e Carroll nel ruolo di due ufficiali confederati che ritornano in Texas dopo la guerra e trovano la propria terra controllata dai profittatori del nord e da una dispotica polizia di

Stato. Per vendicare la morte del padre per mano di alcuni poliziotti, Carroll li affronta in una sparatoria e si vede costretto a fuggire sulle montagne. Elliott lo segue e i due iniziano una crociata contro la polizia. Ma Elliott decide che per ottenere dei risultati deve collaborare con il governo federale e diventa così sceriffo. Carroll invece intraprende una carriera da Robin Hood e deruba una banca con i suoi complici, diventando un criminale. [...] Il film ha una sequenza finale che, fra parentesi, resterà come una delle più ridicole mai viste, a meno che la Republic non si decida a tagliarla prima di uscire nelle sale. La scena mostra la McLeod nei panni di una vecchia nonnetta, mentre davanti a una statua del suo compianto marito ricorda che non fu l'unico a fare la storia del Texas».

Stal., «Variety»,
12 novembre 1947

«Emigrato dalla Russia (il suo vero nome era Litvak), Edward Ludwig debutta alla regia nel 1933. Malgrado qualche film di prestigio (e, soprattutto, ben confezionato) come *L'ultimo gangster* (1937, con Edward G. Robinson) e *Quella certa età* (1938, con Deanna Durbin), il suo regno è nell'oscurità del basso budget, in particolare alla Republic, dove lavora sotto contratto dalla fine degli anni '40. È qui che realizza, con John Wayne come interprete e produttore, *I conquistatori dei mari* (1944) e soprattutto il suo capolavoro *La strega rossa* (1948), film d'avventura ma anche di amour fou, sublimato da una diafana fotografia in bianco e nero, contrastata come un'acquaforte. Questo film è anche una

risposta a tutti quelli che sostengono che John Wayne non possa morire sullo schermo: nell'ultima inquadratura, i fantasmi dei due amanti si riuniscono, solcando le onde per l'eternità. Alla luce di questo impeto poetico, si perdona a Ludwig anche il film anti-comunista interpretato sempre da Wayne, *Big Jim McLain* (1952, [uscito in Italia con il titolo *Marijuana*, eliminando ogni riferimento politico]). Al contrario, si può essere sensibili al fascino talvolta diseguale di *La primula rossa del Sud* (1953) o *Il tesoro del Rio delle Amazzoni* (1954). Ludwig eccelle inoltre nel decantare le bellezze più debordanti, rosse (Arlene Dahl) o brune (Yvonne De Carlo), calandole in ruoli storico-melodrammatici (*Sangaree*, 1954, che sovverte con successo le convenzioni del melodramma sudista) o esotici (*L'avventuriera di Bahamas*, 1956). Prima di affondare nell'anonimato delle serie televisive degli anni '60, Ludwig realizza ancora uno dei suoi migliori film, *Furia del West* (1963), western crepuscolare con un agonizzante Rory Calhoun, pistolero roso dalla cancrena. Un'opera diseguale ma con slanci a tratti ispirati».

Christian Viviani, *Edward Ludwig*, «Positif», n. 626, aprile 2013

IL REGNO DEL TERRORE Reign of Terror

Regia: Anthony Mann; *sceneggiatura:* Philip Yordan, Aeneas MacKenzie; *fotografia:* John Alton; *montaggio:* Fred Allen; *musica:* Sol Kaplan; *interpreti:* Robert Cummings (voce Augusto Marcelli), Richard Basehart (voce Emilio

Cigoli), Richard Hart, Arlene Dahl (voce Dhia Cristiani), Arnold Moss (voce Mario Besesti), Norman Lloyd (voce Stefano Sibaldi); *produzione:* William Cameron Menzies per Walter Wanger Productions; *origine:* USA, 1949; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 75'. Copia 16mm (da 35mm) da Penny Video.

«William Cameron Menzies è stata una delle più grandi figure dell'industria cinematografica, nonché uno dei migliori scenografi con cui abbia collaborato. L'ho conosciuto quando lavoravo per Selznick e all'epoca lui aveva già partecipato ai film di Sam Wood. Era un uomo dall'immaginazione straordinaria. Abbiamo realizzato *Il regno del terrore* con un budget di 750.000 dollari, che era pochissimo, e le riprese sono durate 20-25 giorni. Menzies ha contribuito con delle idee meravigliose. Eccone una. Dovevamo coprire una piazza con migliaia di figuranti, ma con il nostro budget potevamo averne al massimo cento. Menzies li piazzò su una piattaforma, mettendoli in quadrato e riempiendo tutto il fotogramma. Girammo accendendo e spegnendo le luci, in modo che alcune persone restassero in ombra mentre altre venivano violentemente illuminate. È così che ho filmato le reazioni del popolo ai discorsi di Danton e Robespierre. La scena fu successivamente stampata in venti copie, che proiettammo insieme come fondale, in modo che le cento persone sembrassero duemila».

Anthony Mann in Barrie Pattison, Chris Wicking, *Entretien avec Anthony Mann*, «Positif», n. 94, aprile 1968



Dal film *Il regno del terrore*

«*Il regno del terrore* è puro piacere, un tour de force di abilità registica. Mann non rinuncia a nulla: ombre, bizzarre angolazioni della macchina da presa, soffitti bassi, strade di ciottoli bagnati appena illuminate, stanze rischiarate solo da una candela, composizioni sghembe, intensi primi piani, una macchina da presa che si alza e abbassa con delicatezza... I marchi di fabbrica del regista sono tutti presenti. Ambientato a Parigi nel periodo post-rivoluzionario, *Il regno del terrore* ci mostra le tecniche da film noir adattate a un film in costume. Un'intensa introduzione dal sapore documentaristico intona: "Parigi, 26 luglio 1794... anarchia, miseria, omicidio, roghi...". In altre parole, materiale perfetto per Mann. Queste parole sono accompagnate da un montaggio che ci mostra i fanatici rivoluzionari, con i loro primi piani deformati sullo sfondo di fiamme divampanti. Questo incipit annuncia il tono dell'orrore barocco che seguirà, anticipando che l'esasperazione stilistica sarà sfruttata al massimo. La sceneggiatura del resto ha un tono quasi ironico, con dialoghi che potrebbero essere interpretati come una parodia del genere storico. [...] La trama si basa sui litigi interni fra i leader del periodo post-rivoluzionario, modernizzati con i riferimenti alla dittatura e una infausta lista nera (il film uscì nell'epoca di McCarthy). Ma le questioni politiche non sono veramente centrali, perché Mann come al solito riserva l'enfasi all'amore, alla velocità e alla suspense».

Jeanine Basinger, *Anthony Mann*, Twayne, Boston, 1979

IL SOTTOMARINO FANTASMA Mystery Submarine

Regia: Douglas Sirk; *soggetto:* Ralph Dietrich; *sceneggiatura:* George W. George, George F. Slavin; *fotografia:* Clifford Stine; *montaggio:* Virgil W. Vogel; *interpreti:* Marta Toren (voce Lydia Simoneschi), Macdonald Carey (voce Giorgio Capecchi), Robert Douglas (voce Emilio Cigoli), Carl Esmond (voce Augusto Marcacci), Ludwig Donath (voce Amilcare Pettinelli), Jacqueline Dalya Hilliard; *produzione:* R. Dietrich per Universal; *origine:* USA, 1950; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 78'.
Copia 16mm (da 35mm) da Penny Video.

«Quando riuscii a liberarmi dal contratto con la Columbia, accettai un'offerta che avevo avuto dalla Universal. Sebbene fossi stato assunto per realizzare delle commedie, stranamente il primo film che girai era un film di guerra, *Il sottomarino fantasma*. Me lo assegnarono, suppongo, perché avevo servito nella Marina. La possibilità di girare all'interno di un sottomarino mi allettava, perché permetteva di sfruttare la macchina a mano e via dicendo, ma la storia era veramente poca cosa. L'autorialità ai tempi dello studio system funzionava così, e io del resto volevo continuare a fare film in America».

Douglas Sirk in Jane Stern, Michael Stern, *Two Weeks in Another Town*, «Bright Lights», n. 6, inverno 1977

«Con *Mystery Submarine* inizia la lunga collaborazione di Sirk con la Universal. *Il sottomarino fantasma* è costruito at-

traverso il racconto di Madeleine Brenner (Marta Toren), accusata di alto tradimento dal governo americano. Come in *Temporale d'estate*, il film si dipana quindi in un lungo flashback, nel corso del quale ufficiali nazisti, agenti americani, finte spie e veri scienziati si affrontano in una sorta di combattimento oscuro. Il personaggio di von Molter (Robert Douglas), comandante di un sottomarino tedesco U 64, risulta particolarmente indecifrabile, ed è proprio questa ambiguità, insieme al personaggio di Marta Toren, a rendere il film accattivante».

Patrick Brion, Dominique Rabourdin, *Biofilmographie*, «Cahiers du Cinéma», n. 189, aprile 1967

OPERAZIONE COREA Flight Nurse

Regia: Allan Dwan; *sceneggiatura:* Alan Le May; *fotografia:* Reggie Lanning; *montaggio:* Fred Allen; *musica:* Victor Young; *interpreti:* Joan Leslie, Forrest Tucker, Arthur Franz, Kristine Miller, Maria Palmer; *produzione:* Republic; *origine:* USA, 1953; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 90'.
Copia 35mm da Penny Video.

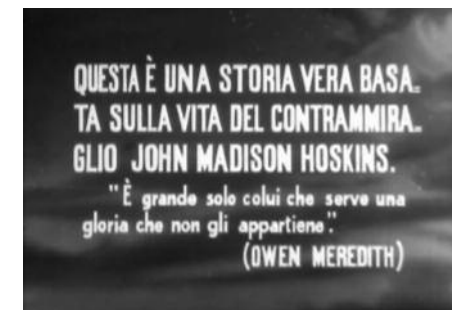
«Operazione Corea fa parte di una serie di film "di servizio" che la Republic sta proponendo nelle sale. Lo studio ha lavorato su un'intensiva campagna promozionale in collaborazione con l'Aviazione americana. [...] Questa volta gli ingranaggi della Rep hanno sfornato una saga dedicata alle donne in uniforme della USAF che hanno soccorso i

feriti sul fronte coreano. Un tema così basilare poteva avere buoni sviluppi drammatici, ma curiosamente la sceneggiatura di Alan LeMay sembra averli trascurati. Il copione diventa invece il racconto sentimentale dell'amore contrastato fra l'infermiera Joan Leslie e il pilota di elicotteri Arthur Franz. La storia romantica fra i due ha i suoi alti e bassi, finché lei non decide di dimenticare questa infatuazione in nome della propria lealtà al dovere. [...] Di gusto discutibile appaiono diverse sequenze in cui si illustrano sullo schermo le atrocità perpetrate dai comunisti cinesi e nord coreani contro le forze delle Nazioni Unite. Il pubblico americano, come quello degli altri paesi liberi, è già familiare con le pratiche disumane dei Rossi, e un film d'intrattenimento non è il luogo di dibattito adatto per rinfrescarci la memoria su questi crimini di guerra».

Gilb., «Variety», 4 novembre 1953

BANDIERA DI COMBATTIMENTO The Eternal Sea

Regia: John H. Auer; *soggetto:* William Wister Haines; *sceneggiatura:* Allen Rivkin; *fotografia:* John L. Russell; *montaggio:* Fred Allen; *musica:* Elmer Bernstein; *interpreti:* Sterling Hayden (voce Emilio Cigoli), Alexis Smith (voce Lydia Simoneschi), Ben Cooper (voce Massimo Turci), Dean Jagger (voce Lauro Gazzolo), Virginia Grey (voce Dhia Cristiani); *produzione:* J.H. Auer per Republic; *origine:* USA, 1955; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 103'.
Copia 35mm da Penny Video.



Dal film *Bandiera di combattimento*

«Come Edgar G. Ulmer e Joseph H. Lewis, John H. Auer è stato un cineasta di grandi ambizioni che ha trovato una certa libertà lavorando nell'ambito della Poverty Row. Se Ulmer e Lewis avevano infatti scoperto che lavorare con budget minuscoli e senza divi garantiva una libertà stilistica impensabile negli studi della majors, Auer trovò un inconsapevole patrono della propria arte nella persona di Herbert J. Yates, fondatore e presidente della Republic Pictures. Nei limiti consentiti dalla Republic, Auer godeva di una posizione analoga a quella ricoperta presso la Warner da un altro collega ungherese, Michael Curtiz. Capace di praticare un'ampia varietà di generi (dai thriller metropolitani alle commedie romantiche, dai melodrammi ai musical), Auer era diventato infatti il regista prediletto per le produzioni più prestigiose della Republic, a cui garantiva un ritmo sicuro e una raffinata confezione visiva. [...] A livello astratto, i film di Auer affrontano il tema della perenne mutazione all'interno di strutture prefissate. I suoi personaggi sono coerentemente inconsistenti e vengono definiti dalla dualità della propria natura e dalle proprie emozioni represses. Le trame ruotano invariabilmente intorno a errori o cambi di identità, per cui raramente un personaggio conosce veramente gli altri. Le situazioni evolvono con una fluidità che ricorda l'instabilità dei sogni. [...] I personaggi femminili interpretati nei suoi melodrammi da Vera Ralston trovano scampo e sollievo quando riescono finalmente ad assumere la propria vera identità, ma questo tipo di pacificazione richiede invece un prezzo ben

più alto per i protagonisti maschili degli ultimi film girati per la Republic: *La città che non dorme*, *La casbah di Honolulu* (1954), *Bandiera di combattimento* (1955). Il poliziotto di Chicago interpretato da Gig Young, il ricattatore di Honolulu interpretato da Wendell e l'ufficiale di Marina interpretato da Sterling Hayden sono tipici eroi insoddisfatti alla Auer, ognuno in lotta per sfuggire da diverse forme di confinamento professionale ed emotivo (Hayden è un capitano che si trova messo da parte quando perde una gamba in combattimento). Eppure questi personaggi troveranno un sollievo solo accettando i propri limiti: [...] Hayden rassegnando le proprie dimissioni per andare a lavorare con i veterani handicappati, in una scena scritta come un trionfo ma messa in scena come una sconfitta».

Dave Kehr, *Inside Man*,
«Film Comment», luglio-agosto 2011

Cécile Decugis, il montaggio della vita



CÉCILE DECUGIS

Nata nel 1930, debutta nel 1953 come assistente al montaggio di *Les Petites filles modèles*, film incompiuto di Éric Rohmer, poi di *Madame de...* di Max Ophüls. Nel 1957 monta il primo corto di Truffaut, *Les Mistons*, mentre aiuta Godard a ultimare *Tous les garçons s'appellent Patrick*. Poi arriva *Fino all'ultimo respiro*, che rivoluziona l'idea stessa di montaggio, merito che Decugis attribuisce a Godard. Muore l'11 giugno 2017.

LA DISTRIBUTION DE PAIN

Regia, fotografia, montaggio, voce: Cécile Decugis; *produzione:* Hedy Ben Khalifa; *origine:* Tunisia/Francia, 1957-2011; *formato:* video, b/n; *durata:* 14'. Copia DVD da Garance Decugis.

Il film, con il primo titolo di *Les Réfugiés*, è stato realizzato da Cécile Decugis e dal regista tunisino Hedy Ben Khalifa nel giugno del 1957 e commissionato dalla giovane repubblica tunisina, che lo ha presentato all'ONU, al momento della sua ammissione nel novembre di quell'anno, per richiedere aiuti. È girato nella 'zona vietata' dove si raggruppano i rifugiati, che serve anche come base dell'ALN (Armée de libération nationale). Quando, circa una dozzina d'anni or sono, Decugis ritrova il negativo (senza sonoro) di *Les Réfugiés*, decide di riprenderlo, aggiungendo un nuovo commento, che lei stessa legge, e si prende la libertà di reinterrogare le immagini del 1957. Intitolato *La Distribution de pain*, il film esce nel 2011. La voce fornisce le informazioni fattuali,

necessarie ieri come oggi, ma mostra anche le immagini dal punto di vista del presente, senza alcuna ostentazione. (Bernard Eisenschitz)

RENÉ OU LE ROMAN DE MON PÈRE

Regia, sceneggiatura, montaggio, voce: Cécile Decugis; *origine:* Francia, 2016; *formato:* video, col.; *durata:* 28'. Copia DVD da Garance Decugis.

La voce roca, un po' dura e priva d'indulgenza di Decugis commenta questo "romanzo" dedicato a suo padre, un fotoromanzo, fatta eccezione per qualche inquadratura cinematografica. Comincia come una cronologia fotografica dei suoi genitori, personaggi "come tutti", e quindi unici. Il senso dell'epoca è dato dall'evoluzione dei corpi, degli abiti, degli accessori scelti per autorappresentarsi – automobili, aeroplani. Una digressione ci riporta all'epoca della fondazione d'Hyères, venticinque secoli prima: niente di preoccupante per lo spettatore, non più della descrizione minuziosa, che evoca il Nouveau Roman, delle auto e degli aerei, degli alberi che compongono un giardino. (Bernard Eisenschitz)

CONVERGENZE PARALLELE COME QUANDO PERCHÉ

POURQUOI? CONTE AVEC MORT INOPINÉE DE SON AUTEUR incontro con Marc Scialom: presentazione del suo volume (disegni di Marcel Delmas, edizioni Artdigiland, 2018) e anticipazione del volume di René Vautier di prossima pubblicazione.

«Non facciamoci bloccare dai problemi tecnici».

Un omaggio rosselliniano a Franco Basaglia

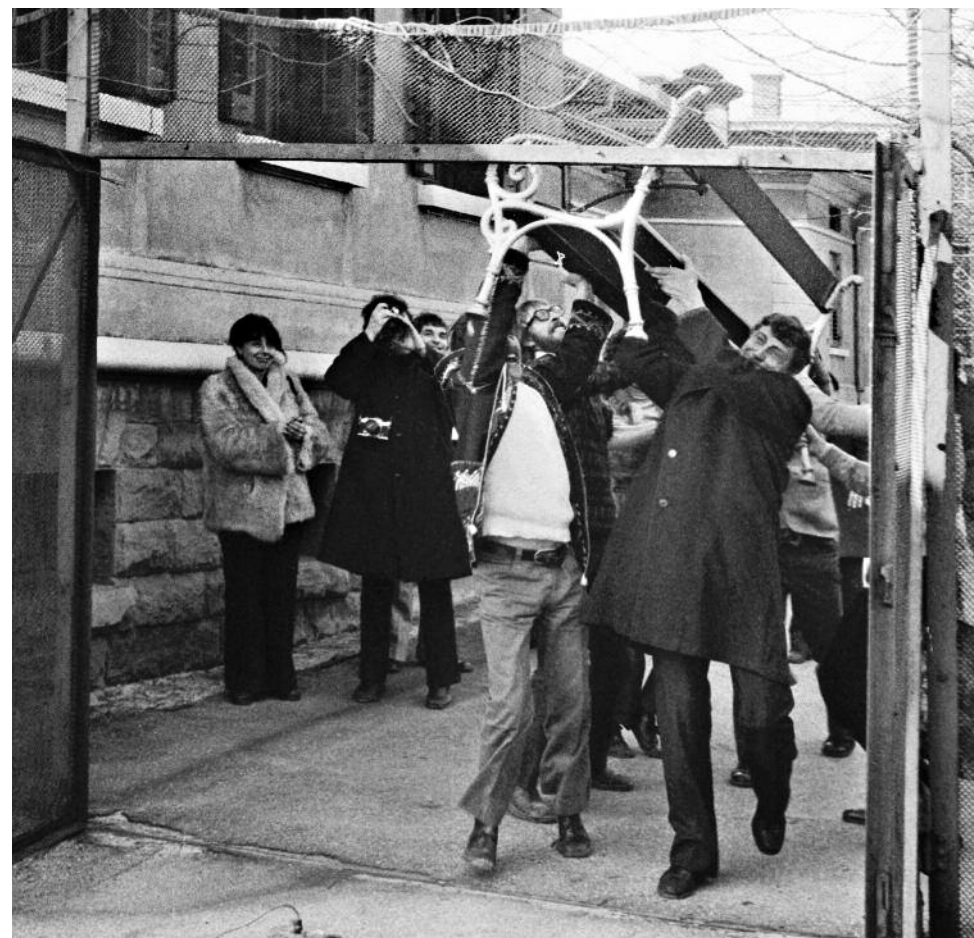


Photo © Neva Gasparato

CORPI, SGUARDI E SILENZI
di Michele Zanetti

Anche il silenzio, come lo sguardo, è una pausa nella quale l'uomo "prende fiato" per impadronirsi di sé e del suo mondo.

Corpo, sguardo e silenzio, in Franco Basaglia, *Scritti I*, Torino, 1981, p. 300

Nella storia della psichiatria è stato necessario oggettivare la persona pazza: la malattia è stata fatta coincidere col disturbo del comportamento, corpo organico e corpo sociale sono stati omologati. Sia il malato del corpo organico che il malato del corpo sociale non possono esprimere la loro soggettività malata. Esprimono invece la loro oggettività di cose malate.

Conferenza di Belo Horizonte
17 novembre 1979, in Franco Basaglia,
Conferenze brasiliane, Raffaello Cortina
Editore, Milano, 2000, p. 173

Come la medicina si è edificata su un corpo morto così la psichiatria si è edificata, si è costruita su una mente morta ... il disturbo del comportamento è stato incluso nel disturbo del corpo, corpo e comportamento sono diventati la stessa cosa, entrambi all'interno della logica positivista del rapporto causa-effetto.

Conferenza a San Paulo
21 giugno 1979, in Franco Basaglia,
Conferenze brasiliane, cit., p. 61

Fondare una nuova medicina consapevole del fatto che l'uomo oltre a essere un corpo è un prodotto di lotte, è un corpo sociale oltre che un corpo organico.

Conferenza a San Paulo,
in Franco Basaglia, *Conferenze
brasiliane*, cit., p. 73

Il problema è che il paziente di cui parliamo è un paziente astratto; io non posso dare una risposta globale perché se la dessi sarebbe ancora una risposta istituzionalizzata. Il problema sta proprio nella situazione specifica della persona.

Conferenza a Belo Horizonte,
in Franco Basaglia, *Conferenze
brasiliane*, cit., p. 178

Sono le parole stesse di Franco Basaglia, oltre che a dare titolo al Festival di quest'anno, ad illustrare meglio questa piccola rassegna che viene proposta nel quarantennale della legge 180. Le parole delle *Conferenze brasiliane* (di cui presentiamo in anteprima la nuova edizione ampliata, sempre curata da Maria Grazia Giannichedda) sono dirette, immediatamente comprensibili da tutti, pure da chi non è addentro la materia della salute mentale.

Il filmato di Sergio Zavoli sul manicomio di Gorizia è un monumento illustre dello specifico linguaggio giornalistico televisivo che andava via via perfezionandosi e contiene venature poetiche che fanno pensare al suo conterraneo Federico Fellini; oggi esso viene anche utilizzato quale materiale formativo per operatori di salute mentale.

Il filmato amatoriale delle interviste che Basaglia fa ai responsabili politici del settore sanitario e ad un capo partito all'indomani dell'approvazione della legge 180 è un inedito. Contiene anche alcuni risvolti decisamente umoristici che fanno capire come non molti dei deputati e senatori che approvarono la legge, pochi giorni dopo il ritrovamento del cadavere trucidato di Aldo Moro,

si rendessero effettivamente conto della portata e degli effetti di quel testo legislativo che avevano votato. Non va dimenticato il fatto che il testo di legge fu scritto con una certa fretta per evitare l'indizione del referendum abrogativo della legge manicomiale del 1904 proposto dal partito radicale di Marco Pannella, referendum che avrebbe quasi certamente confermato la vecchia legge ritardando e alterando l'intera riforma sanitaria che era già in dirittura d'arrivo sotto la guida di Tina Anselmi ministro della salute.

I GIARDINI DI ABELE

Regia: Sergio Zavoli; *fotografia*: Marziano Lomiry, Franco Tonini; *montaggio*: Vasco Micucci; *produzione*: RAI; *origine*: Italia, 1969; *formato*: 16mm, b/n; *durata*: 26'
Copia digitale (da 16mm) da Anno uno.

«Il 3 gennaio del 1969 va in onda su "Tv7" l'inchiesta di Zavoli sulla malattia mentale. Cogliendo al volo l'occasione dell'apertura dei cancelli del manicomio di Gorizia, le telecamere della Rai, guidate dall'autore di *Viaggio intorno all'Uomo*, entrano nelle stanze della sofferenza, documentano il coraggio di Franco Basaglia, il grande psichiatra ispiratore della legge che, di lì a pochi anni, sancirà la definitiva chiusura degli ospedali psichiatrici. [...] L'incipit mostra le discussioni degli infermieri durante una riunione in reparto, i loro commenti, ma soprattutto le loro reazioni all'apertura dei cancelli dell'ospedale psichiatrico. Lo stesso Basaglia, promotore dell'iniziativa,

costituisce il secondo frammento di questo grande e drammatico mosaico. Il fluire delle domande di Zavoli, l'incedere lento e pacato di Basaglia, alcune sue frasi emblematiche che, come pietre, vengono incise nel cuore e nelle coscienze di milioni di italiani: "C'è un proverbio calabrese molto interessante a questo proposito che dice *chi non ha non è*. E questa contraddizione che esprime, nella sua totalità, le contraddizioni della nostra società, si manifesta e si mostra nella maniera più chiara proprio nei nostri ospedali psichiatrici". Chiude l'intervista la domanda di Zavoli: "Francamente, professor Basaglia, le interessa più il malato o la malattia?" La fortissima risposta di Basaglia: "Decisamente il malato". Il terzo frammento del reportage spiega la scelta del titolo. Mostrando gli splendidi giardini che circondano il manicomio, Zavoli afferma: "In questi parchi di una bellezza anacronistica, assurdamente vasti e ospitali, si consuma molta parte dell'ipocrisia con la quale, generalmente, ci si mette al riparo da un caso di coscienza. I rigogliosi giardini, in cui attraverso le cancellate vediamo scorrere libera e serena la vita dei malati di mente, sono in realtà i giardini dei fratelli scomodi, sono i Giardini di Abele". Il 13 maggio 1978 viene promulgata la legge 180 in merito ad "accertamenti e trattamenti sanitari volontari e obbligatori". La legge è universalmente conosciuta come legge Basaglia in onore proprio del professor Basaglia e della sua lotta per il riconoscimento dei diritti elementari del malato di mente».

Damiana Spadaro, *Sergio Zavoli tra
silenzio e rumore*, Rai/Eri, Roma, 2014

[MATERIALI DA UN PROGETTO DI FRANCO BASAGLIA DEL 1979] **FRANCO BASAGLIA INTERVISTA I POLITICI SULLA “LEGGE 180” E LA RIFORMA SANITARIA**
Regia: Franco Basaglia; *origine:* Italia 1979-2018; *formato:* col.-b/n; *durata:* 40'.
Copia digitale da Fondazione Basaglia.

Franco Basaglia, che ha lasciato Trieste per un incarico di consulente della regione Lazio, avvia nell'autunno del 1979 il progetto di intervistare dirigenti politici di spicco sulle ragioni che li hanno portati a votare “la 180” e la riforma sanitaria e su come intendano governare queste riforme. Con alcuni cineasti della cooperativa “Maestranze e tecnici del cinema” e con due collaboratori, Paolo Crepet e Maria Grazia Giannichedda, Basaglia intervista i democristiani Paolo Cabras e Bruno Orsini, il socialdemocratico Pietro Longo, il socialista Claudio Signorile. Il progetto venne interrotto dalla malattia che porterà Basaglia alla morte il 29 agosto 1980.

Dalle videoregistrazioni di quelle interviste Maria Grazia Giannichedda e Renato Parascandolo ricavarono nel 1986 un filmato di 35 minuti, che fu presentato per la prima e unica volta a Roma il 5 giugno di quell'anno nell'Aula dei Gruppi Parlamentari in occasione del convegno *Tutela, diritti, controllo sociale* promosso dal gruppo parlamentare Sinistra Indipendente di cui faceva parte Franca Ongaro Basaglia, che nel 1984 era stata eletta per la prima volta in Senato. L'edizione attuale costituisce il restauro di quella del 1986.

CONFERENZE BRASILIANE

Incontro con Maria Grazia Giannichedda, con presentazione del volume di Franco Basaglia *Conferenze brasiliane* nella nuova edizione integrale, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018 (già curato con Franca Ongaro Basaglia).

CONVERGENZE PARALLELE TROPICI, I

MIRAGGIO DI UN FILM. CARTEGGIO DE CASTRO-ROSSELLINI-ZAVATTINI

Dall'idea di girare un film tratto da *Geopolítica da Fome* (1952 – tradotto in Italia nel 1954 col titolo *Geografia della fame*), uno dei libri più conosciuti del sociologo brasiliano Josué De Castro, nasce un progetto di portata internazionale che vede come protagonisti i massimi esponenti del neorealismo italiano Zavattini, Rossellini e Sergio Amidei. Ma come può un'impresa umanitaria, nata dal desiderio di sensibilizzare la popolazione mondiale sulla grave situazione di carenza alimentare in cui versa ancora gran parte dell'umanità, costituire anche una occasione di rinnovamento culturale e di nuove prospettive cinematografiche?

CONVERGENZE PARALLELE

OMAGGIO A UGO GUARINO

Nell'atrio del Teatro Miela una piccola mostra del disegnatore che ha accompagnato artisticamente la vicenda triestina di Franco Basaglia. Selezione di opere anche inedite dalla collezione di Michele Zanetti.

Franco Giraldi, un maestro del cinema europeo dietro l'angolo

«Franco ga un segreto»: chissà chi è la piacente triestina che così rispose a un giovanissimo Tullio Kezich, curioso della fama di Franco Giraldi *tombreur de femmes*? L'anonima, quando Franco non era ancora regista, ne ha intuito criticamente anche il cinema futuro, di cui oggi cogliamo ben più che la sola "cultura", "intelligenza di lettore", "sensibilità verso i propri luoghi"... Tra le tante cose che vi cogliamo s'impone certamente un mettersi in ascolto della forza femminile, e non certo per piatto progressismo, ma per qualcosa che deve giungergli già dal rapporto con la presenza materna e slovena. Quando Franco realizza, nel canonico 1968, un film tratto da Alba de Céspedes su una figura femminile, *La bambolona*, con la sconosciuta Isabella Rei nel suo unico ruolo cinematografico, le affida una provocazione verso il cinema italiano dominato dalla commedia, poco dopo aver accolto la tenera Soledad Miranda in *Sugar Colt*. Coprotagonista è il grande Tognazzi che due anni dopo in *Cuori solitari*, commedia (s)montata dal geniale Kim Arcalli, è parimenti disorientato da una magnifica Senta Berger. E nell'altrettanto canonico 1977, nell'intimo e scardinante *Un anno di scuola*, è la meteorica Laura Lenzi, con la sua attrazione verso la psicoanalisi viennese, a introdurre la sempre più raddomantica Berger ritornante altri due anni dopo in *La giacca verde*. Lo precede il film-summa sulla triestinità *La città di Zeno*, dove la presenza-guida è Franco Basaglia. *La giacca verde* (che non solo per l'adorata Berger programiamo alla consegna del premio) è un unicum del cinema italiano, film di rara forza teorica nel demolire ogni potere: quello anche di classe di un maestro d'orchestra sorpresi perdente verso l'ignorante falso maestro, uno splendido Renzo Montagnani con la cattiveria delle sue commedie ciceriane. E mentre Luis Bacalov distorce con segreto amore Verdi e Chopin, Giraldi si mette con Garboli al servizio di Soldati. Il vero cinema d'autore non è mai di uno solo.

Associazione Anno uno
settembre 2018



FRANCO GIRALDI, UN MAESTRO DEL CINEMA EUROPEO DIETRO L'ANGOLO di Olaf Möller

Era il momento che il Premio Anno uno andasse a un cineasta più popolare, un regista a suo agio in tutti i vari generi ma anche con la cultura considerata "alta" dagli arbitri del gusto. Da sempre I mille occhi si sono impegnati nel cancellare questi confini che non servono a nessuno, se non a chi vuole esercitare un controllo. Noi no, noi amiamo il fugace, il disponibile, tutto quello che entra a far parte di un flusso. Ragionare sui confini e sulle loro conseguenze viene spontaneo in una città come Trieste. Forse dovremmo suggerire che il genio di Franco Giraldi, nato a Comeno (oggi Komen) da madre triestina e padre istriano, sia il genio della materia infaticabilmente irrequieta, provocatoria e creativa che anima questa città in cui le culture si incontrano e incrociano?

La carriera di Giraldi è stata esemplare: prima come recensore e organizzatore di proiezioni (insieme a Tullio Kezich e Callisto Cosulich) e poi con lo spostamento dalla Trieste dell'adolescenza verso Roma, capitale del cinema, all'epoca unico vero punto di incontro internazionale accanto a Hollywood. Qui Giraldi entra a far parte di un circolo che potrebbe essere descritto come quello dei "comunisti spettacolari": con Giuseppe De Santis primus inter pares, circondato da autorità come Gillo Pontecorvo, Carlo Lizzani e Giulio Montaldo. Da un punto di vista politico, erano le persone giuste a cui aggregarsi, perché se Giraldi ostentava raramente le proprie idee, i suoi film sareb-

bero stati sempre popolari: film della gente e per la gente, secondo uno spirito di sinistra che raramente si trova nell'arte. Detto questo, quando necessario Giraldi non si è tirato indietro, partecipando a due lavori collettivi, *L'addio a Enrico Berlinguer* (1984) e *Un altro mondo è possibile* (2001), uno dolorosamente rivolto al passato e l'altro furiosamente rivolto al futuro.

Si potrebbe dire che Giraldi nei suoi film abbia preso il meglio di De Santis e Pontecorvo, così come dagli altri, ma alleggerendone il barocchismo esagerato? Quella di Giraldi è innanzitutto un'arte nutrita di umiltà e mezzi toni, di una quiete particolare che si insinua sia nel western che nella commedia. Già *7 pistole per i MacGregor* (1966), la sua prima vera regia, ci mostra come Giraldi non fosse interessato a stupirci con formalismi fiammeggianti, ma fosse un narratore che considera i personaggi come sole e uniche guide attraverso un universo fatto di destini e circostanze. Il 1966 è un anno interessante per il western italiano: il modello dello spaghetti non si è ancora consolidato come l'unica via, per cui si realizzano ancora film con uno spirito più americano. *7 pistole per i MacGregor*, come *Sugar Colt* e *7 donne per i MacGregor* (entrambi del 1967), è imbevuto di meraviglia per quest'aria magnificamente laconica, un ritmo allentato e una precisione cronometrica anche se mai forzata (o peggio meccanica). Viene in mente Walsh, ma ancora più precisamente maestri di secondo piano come Heisler, Garnett e Parrish, con la loro eccellente capacità di mantenere un film vivo anche quando apparentemente non accade nulla.

Nei western di Giraldi in realtà accade di tutto, come pure nelle commedie a cui presto il regista si dedicherà con *La bambolona* (1968) e *Cuori solitari* (1970). Certo, anche i western avevano toni da commedia, ma Giraldi rimaneva troppo rispettoso verso il genere per portare la comicità all'estremo. Diciamo che, se nei western le risate venivano contrappuntate dalle sparatorie, le commedie di Giraldi sono notevoli innanzitutto per qualità non direttamente associate al genere: quello che resta in mente di *Cuori solitari*, per esempio, è una sensibilità che si avvicina al melodramma, come se il film non riuscisse a convincersi di dover essere ovvio e chiassoso, cioè troppo diretto.

Assorte, vivaci e disinvolte ammonizioni verso i pericoli e le cadute della storia: queste sono le qualità di cui brilla la trilogia ideale composta da *La rosa rossa* (1973), *Un anno di scuola* (1977) e *La frontiera* (1997). Di solito si sottolinea la loro natura di adattamento letterari, come se queste qualità venissero dai rispettivi scrittori (Pier Antonio Quarantotti Gambini, Giani Stuparich, Franco Vegliani, Mario Soldati, Joseph Conrad o Dacia Maraini), ma forse c'è dell'altro: lasciandosi alle spalle i generi e le loro regole, Giraldi è finalmente riuscito a essere pienamente se stesso. Un maestro il cui cinema ci appare oggi più prezioso e disperatamente necessario che mai.

SUGAR COLT

Regia: Franco Giraldi; *soggetto:* Augusto Finocchi, Giuseppe Mangione; *sceneggiatura:* Sandro Continenza, Fernando Di Leo, A. Finocchi, G. Mangione; *fotografia:* Alejandro Ulloa; *montaggio:* Ruggero Mastroianni; *musica:* Luis Bacalov; *interpreti:* Hunt Powers (voce Sergio Graziani), Soledad Miranda (voce Flaminia Jandolo), Gina Rovere (voce Rita Savagnone), Erno Crisa (voce Massimo Foschi), Victor Israel, George Rigaud; *produzione:* Eva Film/Mega Film; *origine:* Italia/Spagna, 1966; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 93'.

Copia 35mm da Cineteca Lucana.

«Fresco del successo di *7 pistole per i MacGregor*, Franco Giraldi firma un contratto per un nuovo western, una commedia da girare per il produttore Ugo Santalucia. Il sequel dei MacGregor dovrà quindi aspettare. Ma i tempi di scrittura e di messa in scena sono rapidissimi. «Lì sì che mi sono divertito» ricorda Franco Giraldi nella monografia curata da Luciano De Giusti. «La nota dominante era l'ironia, il girare scene serie e autentiche senza prendersi troppo sul serio. Noi lo stavamo già sceneggiando e cominciammo le riprese pochi mesi dopo. Quella volta le cose correvano spedite. L'attore non lo scelsi fra gli attori americani che giravano per Roma in quel momento, perché erano tutti abbastanza rozzi, poco duttili, invece a me serviva uno proprio smaliziato, un po' dandy, e andai a Los Angeles a cercarlo [...]». Ecco quindi il primo spaghetti western di Hunt Powers, che si chiama in realtà Jack Betts. Usciva fre-

sco fresco dalla serie tv *General Hospital*. È il solo western anche di Soledad Miranda, attrice di culto per gli horror spagnoli di Jesus Franco (e *Ursus* di Carlo Campogalliani), morta a soli ventisette anni nel 1971 in un incidente stradale sull'autostrada per Lisbona. "La scelsi" ricorda Giraldi "a causa del suo viso intenso, quasi spirituale, ma anche pieno di carattere, di pepe. Contrastava bene la monumentale Gina Rovere". Soledad Miranda è la bella barista del saloon di una cittadina dove si trova a indagare, travestito da medico, Hunt Powers, nei panni di un pistolero che ha promesso a un amico morente di risolvere un mistero. Qualche tempo prima è svanito nel nulla un contingente militare dalle parti di Snake Valley. Saranno ancora vivi? E chi li tiene in ostaggio».

Marco Giusti, *Dizionario del western all'italiana*, Mondadori, Milano, 2007

LA BAMBOLONA

Regia: Franco Giraldi; *soggetto:* dal romanzo di Alba de Céspedes; *sceneggiatura:* Ruggero Maccari, F. Giraldi; *fotografia:* Dario Di Palma; *montaggio:* Ruggero Mastroianni; *musica:* Luis Bacalov; *interpreti:* Isabella Rei, Ugo Tognazzi, Corrado Sonni, Lilla Brignone, Marisa Bartoli, Susy Andersen; *produzione:* Ugo Santalucia per Mega Film; *origine:* Italia, 1968; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 107'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Passeggiando una sera per via Veneto, verso mezzanotte, notai una libreria an-

cora aperta. In vetrina, una copertina catturò la mia attenzione: *La bambolona* di Alba de Céspedes. Mi pare che riportasse il dettaglio di un quadro di Manet. Lessi il libro durante la notte e la mattina dopo andai immediatamente da Ugo Santalucia, il produttore di *Sugar Colt*. [...] Il problema grossissimo fu la scelta della protagonista, che doveva essere attraente, ma imbarazzante da mostrare in giro. Questo avvocato Broggin, uomo di successo, impersonato da Tognazzi, che comincia a pedinarla, da una parte rimane infatuato in modo feticista del corpo di questa ragazza, mentre dall'altra non è in grado di presentarla al suo portiere. La ragazza man mano si rende conto del cinismo e della violenza con cui viene guardata da quest'uomo, per poi castigarlo alla fine. Se avessi scelto per il ruolo della ragazza un'attrice carina, il film sarebbe stato da buttare. Avevo bisogno di una ragazza che fosse anche carina, ma non come avrebbe potuto esserlo, che so, la Spaak. Nella mia idea, aveva i fianchi larghi, una bellezza antica, un viso un po' cupo [...]. Le ricerche durarono sei mesi: girai mezza Europa. [...] Ero disperato, quando si presentò alla produzione una ragazza di sedici anni e mezzo, con l'agente: era proprio lei ce l'aveva scritta addosso la parte! Feci un provino proforma, ma non ce n'era bisogno».

Franco Giraldi in Luciano De Giusti (a cura di), *Franco Giraldi, lungo viaggio attraverso il cinema*, Kaplan, Torino, 2006

CUORI SOLITARI

Regia: Franco Giraldi; *soggetto:* Ruggero Maccari; *sceneggiatura:* R. Maccari, F. Giraldi; *fotografia:* Dario Di Palma; *montaggio:* Franco Arcalli; *musica:* Luis Bacalov; *interpreti:* Senta Berger, Ugo Tognazzi, Silvano Tranquilli, Clara Colosimo, Edda Ferronao; *produzione:* Mega Film; *origine:* Italia, 1970; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 121'.
Copia 35mm da Cineteca del Friuli.

«Giovani sposi, moderni, cercano contatti con altre coppie per naturismo e fotografia"...: una coppia che ha ormai poco da dirsi decide, per iniziativa dell'uomo, di fare un viaggio esplorativo nel mondo dello *swapping*. Tipica situazione da commedia di costume all'italiana che, però, durante il suo sviluppo si trasforma in uno studio di caratteri: il gioco pruriginoso cessa di reggere dal momento in cui l'uomo si rende conto che tra le regole c'è anche la parità di condizione dei due sessi. Il dramma viene evitato facendo finta di non vederlo, aggrappandosi cioè all'ancora di salvezza fornita dall'ipocrisia. Si presume perciò che i due vivranno insieme più contenti di prima, avendo scoperto i vantaggi della malafede. Questo è, in succinto, il soggetto e il sugo di *Cuori solitari*, sesto film di Franco Giraldi. Giraldi è un autore colto, che proviene dalla critica e, per di più, dalla critica militante. Per affermarsi ha scelto la strada più lunga: il tirocinio tecnico compiuto come assistente di esperti registi (De Santis, Zurlini, Leone, ecc.); la direzione della seconda troupe (*Le soldatesse*, *Per un pugno di dollari*); in-

fine, la regia. Ma una regia quanto mai modesta, anonima, di un *western* case-reccio, firmato con uno pseudonimo anglosassone (*7 pistole per i MacGregor*) di Frank Grafield. Poi i *western* di Frank Grafield sono divenuti *western* di Franco Giraldi, hanno raccontato storie romantiche e disperate (con sottofondo musicale di Gustav Mahler), hanno cercato scenari inediti nella ormai logora Sierra spagnola. Infine sono usciti dalla comune, lasciando il posto ai film propriamente detti (*La bambolona* e questo *Cuori solitari*)».

Callisto Cosulich, *Swapping all'italiana*, «Cinema 60», n. 77, luglio-agosto 1970

LA ROSA ROSSA

Regia: Franco Giraldi; *soggetto:* dal romanzo di Pier Antonio Quarantotti Gambini; *sceneggiatura:* Dante Guardamagna, F. Giraldi; *fotografia:* Marcello Masciocchi; *montaggio:* Giuseppe Giacobino; *musica:* Luis Bacalov; *interpreti:* Alain Cuny, Elisa Cegani, Giampiero Battistella, Giampiero Albertini, Susanna Martinkova; *produzione:* CEP/RAI; *origine:* Italia, 1973; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 93'.
Copia 35mm da Cineteca del Friuli (deposito Franco Giraldi).

«Poche settimane prima della sua morte prematura, in una poesia datata 9 marzo 1965 e inserita nella raccolta postuma *Al sole e al vento*, Pier Antonio Quarantotti Gambini rivedeva personaggi e ambienti del suo romanzo giovanile *La rosa rossa* [...]. Proprio in quei giorni

usciva la quinta edizione del libro, che aveva già trent'anni di vita ed era ormai considerato la più alta testimonianza letteraria sulla società della provincia istriana spazzata via dalla furia di due guerre mondiali. Il film *La rosa rossa* si propone appunto come illustrazione e meditazione della pagina di Quarantotti Gambini, "che fa risuscitar certe atmosfere/istriane dell'ultimo Ottocento/ (venivano dal Sette, e al Novecento/ giungevan, quanto lievi!)..." (è ancora il commento poetico dell'Autore). Finora romanzi come *L'onda dell'incrociatore* e *La calda vita*, benché affidati a registi di prestigio, non avevano rispecchiato sullo schermo il mondo poetico dello scrittore istriano. Per *La rosa rossa* il triestino Franco Giraldi (*La bambolona, Cuori solitari*) si è avventurato lungo gli itinerari della memoria, ricostruendo la Capodistria di Gambini attraverso le immagini più intatte, architettura e paesaggio, dell'Istria di oggi (la città vecchia di Rovigno, il palazzetto Bembo di Valle, una piazza di Albona, il teatro lirico di Pola). Alain Cuny ha tradotto in austroungarico la sua nobile malinconia di personaggio claudeliano, Battistella ha ritrova ed espresso con mimetica vivacità le radici venete del suo temperamento, Elisa Cegani ha saputo fondere ingenuità e rassegnazione. Attuato nei luoghi deputati, reali e insostituibili, il rito che ha coinvolto gli artefici di questo film non ha un mero valore di pellegrinaggio sentimentale; è anche un modo per riscoprire certi nessi misconosciuti della nostra tradizione con culture apparentemente lontane e diverse. Teneramente provinciale all'apparenza, il discorso di *La rosa rossa* (libro e film)

s'impone in realtà a un livello europeo: è un capitolo della "finis Austriae", un codicillo sul tramonto patetico del mito imperialregio che segnò per il nostro Continente l'inizio della notte più lunga».

Tullio Kezich, *Un film europeo*, in Mario Di Francesco, Giorgio Guarino, Luciana Tissi (a cura di), *La rosa rossa di Franco Giraldi*, RAI, Roma, 1974

UN ANNO DI SCUOLA

Regia: Franco Giraldi; *soggetto:* dal racconto di Giani Stuparich; *sceneggiatura:* Lucio Battistrada, F. Giraldi, Lucile Laks; *fotografia:* Dario Di Palma; *montaggio:* Gabriella Cristiani; *musica:* Luis Bacalov; *interpreti:* Laura Lenzi (voce Maddalena Crippa), Stefano Patrizi, Margherita Guzzinati, Juliette Meyniel, Mario Adorf, Mario D'Arrigo, Franco Garofalo, Paolo Morosi, Giovanni Visentin, F. Giraldi; *produzione:* Arturo La Pegna per CEP/RAI; *origine:* Italia, 1977; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 120'. Copia 16mm da RAI Sede Regionale del Friuli Venezia Giulia.

«Ho letto *Un anno di scuola* finito il liceo, prima di venire a Roma. Da quel momento ho sempre avuto il pensiero di vederlo trasposto sullo schermo. Nel 1976, finito *Il lungo viaggio*, che era stata un'impresa faticosissima ma felice, la RAI accettò le mie pressioni, condizionate totalmente da Tullio Kezich, per realizzare un adattamento del romanzo di Stuparich. Come al solito l'aut aut era: "Sì, però attenzione, perché i soldi sono pochi". Si trattava di 140 milioni, non molti per fare un film d'epoca, in

costume, ma ero pronto a qualsiasi patto pur di fare quel film. Come accade sempre nei film, fu bellissima la fase della preparazione, delle ricerche, dei ritrovamenti di eventuali superstiti. [...] Venne fuori, da queste ricerche, da questi brandelli di vita che uscivano dalle lettere, una generazione maschile molto "ventosa", forte, appassionata. Erano tutti giovani che ruotavano attorno alla figura di Scipio Slataper. Erano divisi fra la passione per D'Annunzio e Carducci da una parte e Schopenhauer, Nietzsche, Otto Weininger dall'altra. Erano in un turbine mentale. Da un lato erano profondamente nazionalisti pur essendo molti di loro di origine non italiana. In più questo nazionalismo era contraddetto dalla loro cultura profondamente europea, cosmopolita. [...] Volevo far scivolare, producendo un falso storico ma rendendo la storia più autentica, la vicenda nell'anno 1913-1914, di modo che la festa finale, la cena della maturità, coincidesse con la notizia che a Sarajevo era stato assassinato l'arciduca Ferdinando. Questo falso storico poneva il film su di un binario ben preciso: i conti tornavano perfettamente e tutto sembrava motivato, perché a quella notizia esplodeva il furore appassionato di quella gioventù. Molti avrebbero poi passato illegalmente il confine e sarebbe morti, come eroicamente fece Slataper, sul fronte della guerra del '14-'18».

Franco Giraldi in Luciano De Giusti (a cura di), *Franco Giraldi, lungo viaggio attraverso il cinema*, cit.

LA CITTÀ DI ZENO. A TRIESTE CON ITALO SVEVO

Regia: Franco Giraldi; *collaborazione:* Tullio Kezich; *fotografia:* Guido Bertoni; *montaggio:* Giancarlo Raineri; *interventi:* Franco Basaglia, Fulvio Anzellotti, Letizia Svevo Fonda Savio, Stelio Mattioni, Fulvio Tomizza, Vittorio Vidali, Giorgio Voghera, Omero Antonutti (voce); *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1978; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 87'. Copia digitale (da 16mm) da Anno uno.

«*La città di Zeno*, realizzato in collaborazione con Tullio Kezich e Claudio Magris, è un'affettuosa inchiesta sul cinquantenario della morte di Italo Svevo (avvenuta nel 1928). Introdotta proprio da Magris, l'inchiesta coinvolge una molteplicità di testimoni, di luoghi, di memorie, alla ricerca di quelle geografie sentimentali – una matassa emotiva ricca di sollecitazioni e di incomprensioni – capaci di legare il grande scrittore a Trieste. Dopo una breve introduzione storica sulla città, nella quale Giraldi evidenzia l'instabilità del senso di appartenenza, il tormento, costante, dei triestini, in una specie di nevrotica condizione identitaria, la galleria di memorie si esplicita attraverso una serie di interviste: a scrittori, come Fulvio Tomizza, Giorgio Voghera o Vittorio Vidali (leader comunista del dopoguerra); artisti visivi, come Marcello Mascherini o Livio Rosignano; storici, come Bruno Mayer o Roberto Damiani; parenti (la figlia, le nipoti, i pronipoti...) e psichiatri, come Franco Basaglia, in quegli anni protagonista di un movimento capace di portare il problema dell'antipsichiatria

sul palcoscenico del dibattito nazionale, professando apertamente la distruzione dei manicomi e la difesa del malato contro l'istituzione "carceraria". L'intervista a Basaglia, che verrà a mancare solo due anni dopo la realizzazione del film di Giraldi, conduce lo spettatore ad analizzare la situazione della Trieste di Svevo in termini di malessere psico-sociale».

Marco Bertozzi, *Feriti, alla frontiera: tre documentari di Franco Giraldi*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Franco Giraldi, lungo viaggio attraverso il cinema*, cit.

LA GIACCA VERDE

Regia: Franco Giraldi; *soggetto:* dal racconto di Mario Soldati; *sceneggiatura:* Lucio Battistrada, Sandra Onofri, F. Giraldi, Cesare Garboli; *fotografia:* Dario Di Palma; *montaggio:* Raimondo Crociani; *musica:* Luis Bacalov; *interpreti:* Jean-Pierre Cassel, Renzo Montagnani, Senta Berger, Laura Trotter, Vittorio Sanipoli, Adriano Russo; *produzione:* Arturo La Pegna per CEP/RAI/TVR3; *origine:* Italia/Francia, 1979; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 103'. Copia 35mm da Cineteca del Friuli (deposito Franco Giraldi).

«La vicenda, come tutti sanno, si svolge nell'autunno del 1943, sulle montagne molisane: in un convento s'incontrano un giovane e affascinante direttore d'orchestrare e un meno giovane e tutt'altro che affascinante orchestrale, un timpanista, per la precisione. Tutti e due sono in fuga da Roma occupata dai tedeschi e in attesa dell'arrivo del-

la truppe anglo-americane attestate sul Garigliano. Sennonché, mentre l'orchestra, che indossa una assurda giacca verde, si finge, al cospetto dei frati, un celebre direttore d'orchestra, il maestro W., che è il vero "divo" della situazione, si finge un impiegato di banca. Perché lo fa? Prima di tutto perché, essendo ebreo da parte di madre, teme la polizia fascista, e poi perché, a poco a poco, viene attratto, in modo quasi morboso, da quel paradossale rovesciamento delle identità per cui il re (il maestro W.) si finge buffone e il buffone (il timpanista) si finge re. A pensarci bene è anche uno schema tipicamente dostoevskijano. Ma non divaghiamo. Ad un certo punto i due fuggiaschi chiedono ospitalità a una signora (la sfollata del racconto) l'unica che vive in una condizione privilegiata e confortevole in quel villaggio. Io avevo immaginato che questo personaggio femminile fosse un'attrice ungherese, una delle tante che interpretavano in quegli anni, a Cinecittà, film che, in qualche modo, si rifacevano alla commedia sofisticata americana, anche perché avevo già in mente l'attrice a cui proporre un simile ruolo, e cioè Senta Berger, austriaca, protagonista, nove anni prima, di un mio film intitolati *Cuori solitari*. Ero sicuro che questa attrice, in quel ruolo, e parlando italiano con il suo accento "mitteleuropeo", avrebbe aggiunto fascino e spessore al racconto. Soldati, con mia sorpresa, fu subito incuriosito, anzi, entusiasta dell'idea. Il personaggio lo intrigava anche perché apparteneva ad un ambiente che lui aveva conosciuto benissimo, ai tempi in cui, come regista di cinema, aveva diretto

Piccolo mondo antico. Fui colpito dal fatto che Soldati guardava alla mia sceneggiatura non da autore del testo letterario che l'aveva ispirata, ma con la divertita curiosità dello spettatore di un futuro film. Siccome egli s'identificava col personaggio del maestro, adesso era pronto a vivere le avventure del suo "sosia" in modo nuovo, sorprendente».

Franco Giraldi in Luciano De Giusti (a cura di), *Franco Giraldi, lungo viaggio attraverso il cinema*, cit.

IL CORSARO

Regia: Franco Giraldi; *soggetto:* dal romanzo di Joseph Conrad; *sceneggiatura:* Nicola Badalucco; *fotografia:* Dario Di Palma; *montaggio:* Massimo Latini; *musica:* Luis Bacalov; *interpreti:* Philippe Leroy, Laura Morante, Ingrid Thulin, Alain Cuny, Fabrizio Bentivoglio; *produzione:* Arturo La Pegna per RAI/Taurus/Télécip/Jadran; *origine:* Italia/Francia/Jugoslavia 1985; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 167'.

Copia digitale da Anno uno.

«Il film uscì tardi perché la RAI si aspettava una cosa e io ne feci un'altra. Il problema è che Conrad ha tre chiavi di lettura: il plot, cioè la struttura, la vicenda; poi il simbolo, e infine il mistero. La meno importante è il plot, che è quella che loro volevano prediligessi. La cosa invece che mi aveva attratto in Conrad era la malinconia del personaggio, sentimento che lo domina dopo aver vissuto una vita epica. [...] Il ritorno del corsaro al paese natale, dopo anni di avventura alla ricerca del sapore della

vita, il suo tornare alla "calda vita", come la chiamava Saba, nella sua semplicità lo mette in crisi e lo costringe, pur di evadere, a un'azione ancora più epica, cioè il suicidio. Il tema mi aveva molto affascinato. L'incontro con Philippe Leroy poi fu folgorante, fondamentale per la riuscita del film. Egli stesso racconta tutt'oggi che il personaggio del corsaro è il più bello che abbia mai interpretato. Aveva militato nella legione straniera, aveva avuto esperienze simili, era stato a Dien Bien Phu in Indocina, aveva vissuto un'epica di destra, cosa in sintonia con Conrad, quindi era come se avesse già vissuto, come se conoscesse questo personaggio fino in fondo. Nella vicenda, il corsaro viene messo in crisi dalla nuova vita familiare: la ragazza, il tenente napoleonico di cui lei si innamora, la loro storia di sentimenti, gli fanno capire che la sua vita è ormai passata. Il corsaro infatti non se ne va per gelosia, ma preferisce suicidarsi piuttosto che combattere con armi decadute, perché la vecchiaia è la vecchiaia. Per lui è troppo duro vivere in quella che Svevo chiamava "la vita orrida vera"».

Franco Giraldi in Luciano De Giusti (a cura di), *Franco Giraldi, lungo viaggio attraverso il cinema*, cit.

LA FRONTIERA

Regia, sceneggiatura: Franco Giraldi; *soggetto:* dal romanzo di Franco Vegliani; *fotografia:* Cristiano Pogany; *montaggio:* Antonio Siciliano; *musica:* Luis Bacalov; *interpreti:* Raoul Bova, Omero Antonutti, Marco Leonardi, Giancarlo

Eventi paralleli

Giannini, Vesna Tominac, Claudia Pandolfi; *produzione*: Mario Gallo per Filmalpha-Factory/RAI; *origine*: Italia, 1996; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 107'. Copia 35mm da Cineteca del Friuli (deposito Franco Giraldi).

«Sapevo, avendolo imparato sulla mia pelle, che in frontiera nessuno nasce “univoco”, ognuno nasce “se stesso più qualcos'altro”, e che se si vuole reprimere questa componente aggiuntiva allora nascono i conflitti, le tragedie. Il pluralismo identitario della frontiera, se assoggettato alla volontà di ridurlo a una sola identità, non può che produrre conflitto, tragedie, stragi, come si era visto in quegli anni nei Balcani. Per me si trattava di un film necessario. [...] Quando il protagonista de *La frontiera* arriva nell'isola dalmata dove ha imparato a nuotare, viene accolto come ospite in casa di amici – che poi è la casa del tenente Orlich – e la ragazza con cui parla è una ragazza che giustamente combatte contro l'esercito italiano, che altro non è che un esercito di occupazione. Lei è nata come lui nell'isola, ma lui è tornato come occupatore, e come tale non può non sapere come lei la pensa. Ecco dove nasce la giusta ambiguità della frontiera: quando lei farà una serie di azioni contro l'esercito italiano, lui non potrà denunciarla. In frontiera, quando sai, quando capisci, non puoi agire. Raoul Bova, che nella finzione si chiama Orlich, si sente austriaco ma a casa parla italiano, vive una condizione ambigua perché ha prestato dei libri di letteratura italiana a un nazionalista sloveno che poi viene giustiziato, cosa per la quale teme

e si sente in colpa, e ha quindi un problema di collocazione, di identificazione in un'identità univoca».

Franco Giraldi in Luciano De Giusti (a cura di), *Franco Giraldi, lungo viaggio attraverso il cinema*, cit.

Martedì 18 settembre, 18.00

Il Duce a Trieste, produzione Istituto Luce, 1938, 37'.

In replica da una precedente edizione del festival, il film viene presentato al Teatro Miela nella data di anniversario dello storico evento e della realizzazione del film, il 18 settembre, a cura dell'Istituto regionale per la storia della Resistenza e dell'Età contemporanea nel Friuli Venezia Giulia, in collaborazione con Istituto Luce di Roma e Archivio della Resistenza di Torino.

Con interventi dello storico Marcello Flores e dell'archivista Paola Olivetti.

Casa del Cinema di Trieste presenta

ESTERNO/GIORNO. PASSEGGIATE ALLA SCOPERTA DEI SET CINEMATOGRAFICI TRIESTINI

Sabato 15 settembre, 11.00

Il Porto Vecchio e il cinema

Un itinerario completamente dedicato ad una delle location più suggestive di Trieste. Il Porto Vecchio è un set a cielo aperto utilizzato spesso dalle produzioni (*Il ragazzo invisibile*, *La porta rossa*, *Il paziente inglese*...). I partecipanti avranno l'occasione di visitare l'area solitamente inaccessibile al pubblico e, grazie ad alcuni visori, vedere alcune scene dei film girati all'interno del Porto Vecchio.

Partenza da Casa del Cinema di Trieste

Domenica 16 settembre, 15.00

Bus tour. Trieste e dintorni. Dal centro al Carso

Una gita in pullman alla scoperta delle location periferiche di Trieste che hanno ospitato diverse produzioni come *Va' dove ti porta il cuore* di Cristina Comencini, *La ragazza di Trieste* di Pasquale Festa Campanile o *Giulia e Giulia* di Peter Del Monte. Un modo per conoscere luoghi meno noti di Trieste, ma altrettanto suggestivi attraverso la lente cinematografica.

Partenza da piazza Oberdan

ticket 10€

prenotazioni: esternogiornots@gmail.com +39 3394535962

Elenco alfabetico degli autori

John H. Auer	63
Claude Autant-Lara	43-44
Franco Basaglia	67-70
Carmelo Bene	52
Giorgio Bianchi	49, 50
Duško Brala	34
Vedran Ćupić	34
Damiano Damiani	54
Cécile Decugis	65-66
Vittorio De Seta	48, 49
Allan Dwan	58, 62
Ivan Faktor	33
Fabrizio Ferraro	46
Marco Ferreri	51
Ivan Ladislav Galeta	33
Pietro Germi	49, 50, 55
Franco Giraldi	71-82
Jean-Luc Godard	41, 66
Edward Ludwig	59
Luis	56
Anthony Mann	60, 61
Ivan Martinac	34, 35
Stefano Morandini	46
Zdravko Mustać	34
Ermanno Olmi	53
Mihovil Pansini	33
Pawel Pawlikowski	36
Eckhart Schmidt	17-28
Douglas Sirk	18, 62
Lazar Stojanović	35-39
Enrico Verra	40
Sergio Zavoli	68, 69
Vlado Zrnić	34

Elenco alfabetico dei film in programma

- 24 *Amor sacro, Amor profano*, 2017, Eckhart Schmidt
26 *Angel's Flight*, 2016-2017, Eckhart Schmidt
78 *Un anno di scuola*, 1977, Franco Giraldi
50 *Assicurasi vergine*, 1967, Giorgio Bianchi
76 *La bambolona*, 1968, Franco Giraldi
63 *Bandiera di combattimento (The Eternal Sea)*, 1955 [vers.it. 1955], John H. Auer
28 *Broken Hearts. Verlieb Dich nie in eine Mafia-Tochter*, 1996, Eckhart Schmidt
55 *Le castagne sono buone*, 1970, Pietro Germi
53 *Un certo giorno*, 1968, Ermanno Olmi
79 *La città di Zenò. A Trieste con Italo Svevo*, 1978, Franco Giraldi
28 *Colore d'amore*, 2018, Eckhart Schmidt
28 *Colour of Love*, 2018, Eckhart Schmidt
81 *Il corsaro*, 1985, Franco Giraldi
77 *Cuori solitari*, 1970, Franco Giraldi
41 *Dans le noir du temps*, 2002, Jean-Luc Godard
33 *Das Lied ist aus*, 2001-2002, Ivan Faktor
27 *Der Sandmann*, 1993, Eckhart Schmidt
66 *La distribution de pain*, 1957-2011, Cécile Decugis
52 *Don Giovanni*, 1970, Carmelo Bene
83 *Il Duce a Trieste*, 1938, Istituto Luce
70 *Franco Basaglia intervista i politici sulla "legge 180" e la riforma sanitaria*, 1979-2018, Maria Grazia Giannichedda
81 *La frontiera*, 1996, Franco Giraldi
80 *La giacca verde*, 1979, Franco Giraldi
69 *I giardini di Abele*, 1968, Sergio Zavoli
44 *Gloria*, 1977, Claude Autant-Lara
34 *Grad u sivom*, 1992, Ivan Martinac
51 *L'harem*, 1967, Marco Ferreri
50 *L'immorale*, 1966, Pietro Germi
49 *In Calabria*, 1993, Vittorio De Seta
26 *It's Me*, 2017, Eckhart Schmidt
46 *Je suis Simone (La condition ouvrière)*, 2009, Fabrizio Ferraro
41 *Je vous salue, Sarajevo*, 1993, Jean-Luc Godard
21 *Love and Death in the Afternoon. An Elegy*, 2016, Eckhart Schmidt
22 *Loving Valeria*, 2017, Eckhart Schmidt
21 *La mia estate più bella (Mein schönster Sommer)*, 2016-2017, Eckhart Schmidt
35 *Most*, 1977, Ivan Martinac
62 *Operazione Corea (Flight Nurse)*, 1953 [vers.it. 1954], Allan Dwan
33 *Pismo*, 1993, Ivan Ladislav Galeta
33 *Pismo iz Hrvatske*, 1991, Mihovil Pansini
46 *Portis deve rinascere qui*, 2018, Stefano Morandini
37 *Približno Srbi*, 1998, Lazar Stojanović
24 *Princess – Voices from Hell*, 2016-2017, Eckhart Schmidt
77 *La rosa rossa*, 1973, Franco Giraldi
60 *Il regno del terrore (Reign of Terror)*, 1949 [vers.it. 1949], Anthony Mann
66 *René ou le roman de mon père*, 2016, Cécile Decugis
40 *Scemi di guerra. La follia nelle trincee*, 2008, Enrico Verra
49 *Sedotti e bidonati*, 1964, Giorgio Bianchi
36 *Serbian Epics (Srpska epika)*, 1992, Pawel Pawlikowski [e Lazar Stojanović]
56 *'77 No commercial use*, 2017, Luis [Fulvio Baglivi]
36 *Škorpioni – spomenar*, 2007, Lazar Stojanović
54 *Il sorriso del grande tentatore*, 1974, Damiano Damiani
62 *Il sottomarino fantasma (Mystery Submarine)*, 1950 [vers.it. 1951], Douglas Sirk
22 *Stella*, 2016-2017, Eckhart Schmidt
22 *Stella Reloaded*, 2016-2017, Eckhart Schmidt
75 *Sugar Colt*, 1966, Franco Giraldi
59 *Texas selvaggio (The Fabulous Texan)*, 1947 [vers.it. 1952], Edward Ludwig
46 *Les Unwanted de Europa / Gli indesiderati d'Europa*, 2018, Fabrizio Ferraro
48 *Un uomo a metà*, 1966, Vittorio De Seta
39 *Uspon i pad generala Mladića*, 2005, Lazar Stojanović
58 *La valle dei forti (Trail of the Vigilantes)*, 1940, Allan Dwan
34 *Zadar nije za dar*, 1992, Zdravko Mustać, Vlado Zrnić, Vedran Ćupić, Duško Brala
39 *Život i priključenje Radovana Karadžića*, 2005, Lazar Stojanović

Sommario

6	<i>Fuggiamo insieme</i> di Sergio M. Grmek Germani
17	Tutti i colori dell'amore. Eckhart Schmidt e l'Italia come seduzione femminile: nove film in anteprima, con due flashback e un flashforward
29	Castelli di sabbia, II. L'ultimo ponte (Nikad više)
43	Autant qu'était Lara. Presenze di donna in un cineasta furioso, I
45	Chiedo la parola. Può il cinema italiano ridiventare giovane?
47	Un certo anno. 68 tra 67 e 69 (Germogli. Corrispondenze di cineasti italiani, II)
57	Fiori nel fango. Gemme Universal e Republic (Figliastri di nessuno, I. Il più fiammeggiante cinema americano, parlato dal cinema italiano)
65	Cécile Decugis, il montaggio della vita
67	«Non facciamoci bloccare dai problemi tecnici». Un omaggio rosselliniano a Franco Basaglia
71	Franco Giraldi, un maestro del cinema europeo dietro l'angolo
83	Eventi paralleli
85	Elenco alfabetico degli autori
86	Elenco alfabetico dei film



Stefano Coluccio, Canestrelli - Venice Mirrors
www.venicemirrors.com.






THERESIA
— * —
MITTEL BISTROT



ROSSOPOMODORO
cucina e pizzeria napoletana



caffè teatro verdi

1 OO

L'Associazione Anno uno
dà appuntamento per la
XVIII edizione di

I mille occhi

festival internazionale del cinema e delle arti

www.imilleocchi.com

 @IMilleOcchi

 I Mille Occhi

