

i mille occhi XVIII edizione Teatro Miela Trieste 13-18 settembre 2019



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

XVIII: La macchina ammazzacattivi

Trieste, Teatro Miela, 13→18 settembre 2019

il festival dell'Associazione Anno uno

main partner

**La Cineteca
del Friuli**

con il sostegno di

Fondazione
FONDAZIONE CRTRIESTE

FC
Le Fondazioni Cesali
Fondazione Benefica Kathleen Foreman Cesali

con il patrocinio di

**CONSOLATO GENERALE
DELLA REPUBBLICA
DI CROAZIA A TRIESTE**
Generalni konzulat
Republike Hrvatske
u Trstu

project partners

CSC... Cineteca
Nazionale

MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA
TORINO

**FONDAZIONE
CINETECA
ITALIANA**

**CINETECA
BOLOGNA**



con la collaborazione di

Fuori orario, Roma
L'Officina Filmclub, Roma
Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, Ivrea
Hrvatski filmski savez, Zagreb
Restart, Zagreb
Non Aligned Films, Beograd
Meander Film, Nikšić
Österreichisches Filmmuseum, Wien
Collectif Jeune Cinéma, Paris

Archivio Storico del Cinema Italiano, Roma
Raphaela-Film, München
AFIC, Associazione Festival Italiani di Cinema
Casa del Cinema di Trieste
Alpe Adria Cinema / Trieste Film Festival
Cooperativa Bonawentura / Teatro Miela
La Cappella Underground, Trieste
ERPAC, Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia
Comune di Trieste

associazione culturale
אנו אחת

Presidente/Direttore

Sergio M. Grmek Germani

Vicepresidente

Giuliano Abate

Consiglieri

Marie-Françoise Brouillet
Annamaria Camerini
Igor Kocijančič
Olaf Möller
Alice Rispoli
Dario Stefanoni
Michele Zanetti

fuori orario
cose (mai) viste

Officina Film Club

CSC... Archivio Nazionale
Cinema Impresa

Hrvatski
filmski
savez
Croatian
Film
Association

restart

**NON
ALIGNED
FILMS**

meander film

**film
museum**

**COLLECTIF
JEUNE
CINEMA**

*Archivio Storico
del
Cinema Italiano*
ASSOCIAZIONE CULTURALE ITALIANA

**Raphaela-Film
GmbH**

AFIC

**CASA DEL
CINEMA
TRIESTE**

**TRIESTE
FILM
FESTIVAL**
**ALPE
ADRIA
CINEMA**

**La Cappella
Underground**

**English version of the Catalogue on
www.imilleocchi.com**

**Teatro
Instabile
Miela**

Bonawentura

PatrimonioCulturale
FRIULIVENEZIAGIULIA

comune di trieste

in copertina

Mary Nolan in una foto di scena di
Outside the Law (1930) di Tod Browning
(Collezione Anno uno)

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

con la collaborazione al programma di
Cecilia Ermini, Mila Lazić, Stefano Miraglia,
Olaf Möller, Enzo Pio Pignatiello, Marina
Silvestri

consulenza all'organizzazione generale
Monica Goti, Carolina Stera

amministrazione
Federica Rigante

movimentazione
Luca Luisa

ufficio stampa
Federica Marchesich

comunicazione social, video e foto
Francesca Bergamasco
assistenti
Natalie Aleksandrova, Barbara Cecchini,
Aysha Ferullo, Anna Loi

ospitalità
Niccolò Coscia

proiezioni
Paolo Venier

sottotitoli
Betina Lilian Prenz
Evelyn Dewald Caporali
Edward Catalini

sito internet
Zenmultimedia

assistenza informatica
Stefano Biloslavo

catalogo a cura di
Simone Starace
con contributi di
Cecilia Ermini, Sergio M. Grmek Germani, Mila Lazić,
Stefano Miraglia, Olaf Möller, Enzo Pio Pignatiello,
Simone Santilli, Marina Silvestri

grafica e impaginazione
Cristina Vendramin

traduzione del catalogo in inglese
Nicole Tonas

stampa
Poligrafiche San Marco, Cormons

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

CANESTRELLI
gli specchi delle streghe

media partners



food & beverage
Azienda agricola Škerk, Duino Aurisina (TS)
Azienda agricola Zidarič, Duino Aurisina (TS)
Theresia Mittel Bistrot, Trieste



accomodation

Dada Rooms&Arts, Le Stanze di Miramare B&B Boutique,
Dai Muli Sonai b&b, B&B Hotel Trieste, B&B Amelie,
Hotel Coppe, Hotel L'Albero Nascosto, B&B Le Cupole



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, sostenitori e collaboratori
CINETECA DEL FRIULI – ARCHIVIO CINEMA DEL FRIULI VENEZIA
GIULIA
direttore Livio Jacob
amministrazione Annalisa Zanitti
archivio film Elena Beltrami, Alessandro De Zan,
Simone Londero, Alice Rispoli, Andrea Tessitore
si ringraziano per la collaborazione Piera Patat,
Giuliana Puppin, Ilaria Cozzutti, Ivan Marin

FONDAZIONE CRTRIESTE
presidente Tiziana Benussi
segretario generale Paolo Santangelo

FONDAZIONE KATHLEEN FOREMAN CASALI
presidente Francesco S. Slocovich

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

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

MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA
presidente Sergio Toffetti
archivio Anna Sperone, Stella Dagna

CINETECA ITALIANA
direttore Matteo Pavesi

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

EDITORE TICHE ITALIA / FILM TV
direttore responsabile Giulio Sangiorgio

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

L'OFFICINA FILM CLUB
Paolo Luciani, Cristina Torelli, Silvia Vallario

ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA - CSC
direttore amministrativo Bartolomeo Corsini
responsabile Elena Testa
laboratorio Diego Pozzato

Diana Nenadić di HRVATSKI FILMSKI SAVEZ
Oliver Sertić di RESTART

Marko Grba Singh di NON ALIGNED FILMS
Jelena Angelovski di MEANDER FILM

ÖSTERREICHISCHES FILMMUSEUM
collezioni Raoul Schmidt

ARCHIVIO STORICO DEL CINEMA ITALIANO
Graziano Marraffa

CASA DEL CINEMA DI TRIESTE
Mariella Magistri De Francesco, Chiara Omero,
Daniele Terzoli, Thanos Anastopoulos, Guido
Cassano, Sergio M. Grmek Germani
segreteria organizzativa Manuela Marchesan
progetto Esterno/Giorno Cristina Sain

ALPE ADRIA CINEMA / TRIESTE FILM Festival
presidente Monica Goti
direzione artistica Nicoletta Romeo, Fabrizio Grosoli

COOPERATIVA BONAVENTURA / TEATRO MIELA
Miloš Budin, Mariella Magistri De Francesco,
Francesco De Luca, Daniele Marzona, Michele
Šumberaz Sotte, Barbara Scarciglia, Alice Bensi,
Francesco Sacchi, Valentina Molaro

Slobodanka Mišković di Art Kino, Rijeka

Ivan Velisavljević di Dom kulture Studentski Grad,
Beograd

Aleš Doktorič, Mateja Zorn di Zavod Kinoateljje,
Nova Gorica

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

si ringraziano inoltre

Dario Agazzi, Adriano Aprà, Stefano Barbacini,
Giovanni Barbo, Arianna Boria, Bruno Boschetto,
Helen Brunner, Gerardo Corti, Roberto Cosolini,
Sergio Crechici, Gabriella Cucchini, Violetta Ljubica
Danone, Théo Deliyanni, Fiaba Di Martino, Stefan
Djordjević, Cristina D'Osuinaldo, Massimo Ferrari,
Beatrice Fiorentino, Martina Ghezzi, Massimo Greco,
Federica Gregori, Lucija Ana Ilijić, Paolo Jacob,
Chiara Lamonaarca, Paolo Lughì, Matteo Marelli, Boris
Nelepo, Daniela Pick-Tamaro, Giampiero Raganelli,
Jackie Raynal, Otto Reuschel, Alessia Rosolen,
Giorgio Rossi, Silvana Silvestri, Gordana Šimić, Dario
Stefanoni, Andrijana Stojiljković, Ankica Jurić Tilić,
Fulvio Toffoli, Gary Vanisian, Giorgia Venturoli,
Tijana Višnjić

e un ringraziamento speciale a

Claudio Magris e Marco Müller per il sostegno
convinto al festival nel momento di massima, e non
ancora superata, difficoltà

La vita invisibile (Il mondo, il cinema e noi)

di Sergio M. Grmek Germani

Molto lavoro mi aspetta.

Carl Theodor Dreyer

Oko nije soko. [L'occhio non è un falco.]

Dušan Makavejev

De bruit et de fureur.

Jean-Claude Brisseau



da *La valle delle bambole* di Mark Robson

Qui di fronte appare la foto in cui tre sguardi femminili seguono ciascuno un punto diverso, e in nessuno di essi ci siamo noi, che le guardiamo a 52 anni di distanza. Si tratta di una foto di scena del film di Mark Robson *Valley of the Dolls* (*La valle delle bambole*), del 1967. Tra Barbara Parkins e Patty Duke al centro compare Sharon Tate, due anni dopo satanicamente uccisa, ed è forse il suo sguardo a introvertirsi meno dei tre, a guardare effettivamente un'altra presenza fisica. Di Sharon si è scritto molto di recente, per le varie ricostruzioni della serie di delitti che l'hanno designata tra le vittime (preferiamo la *damnatio memoriae* per i carnefici, il riferimento satanico può bastare) e per il suo rientrare nella vita di Roman Polanski; sono persino riapparse qualche settimana fa (servizio di Fabio Dorigo su «Il Piccolo» di Trieste) le sue immagini su una nave che transitò da noi proprio per la promozione del film di Robson: che come si ricorderà fu sbeffeggiato, elencato poi in quelle stupide liste che si credono intelligenti dei film peggiori di sempre. E qualcuno lo riterrà meritevole solo di aver suscitato il sequel parodico di Russ Meyer. Ma pur amando anche questo film con Edy Williams, riteniamo da tempo il prototipo uno dei film decisivi di una malinconia del cinema americano (quindi del cinema per eccellenza). Così come, a un livello ancora più alto, il massimo, *Lilith* di Robert Rossen è qualche anno prima un urlo che eccede tutto il “nuovo cinema” attorno e dopo (peccato che Chiarini a Venezia non l'avesse capito nonostante il suo fiuto): e pensiamo soprattutto a quella domanda d'aiuto finale di Warren Beatty, protagonista con Jean Seberg e Peter Fonda, riuniti nella foto alla fine di questo testo, in un altro di quegli incontri/allontanamenti di sguardi su cui alcune foto di scena riescono a rendere il tempo mobile del film in una sempre impossibile sospensione.

Le foto di scena, per quanto mai con autore il regista del film dal cui set provengono, sono bellissime espansioni del cinema. E perciò abbiamo scelto sempre tra esse le icone del festival, non tra i fotogrammi estirpati dal movimento ma invece da quel mettersi in posa che concentra il flusso del cinema. Quest'anno icona è Mary Nolan in (o più giustamente “attorno”, “a fianco” di questo film capolavoro) *Outside the Law*, autoremake sonoro di un film muto del grande Tod Browning.

Mi fa piacere cominciare questo testo, che vorrebbe dire qualcosa del programma di quest'anno, con riferimenti a un suo margine-sintesi, per usare un ossimoro (la nostra icona in cui prima

o poi un #MeToo meno a ridosso dell'attualità e più curioso dovrebbe eleggere un'eroina, visto che si giocò la carriera denunciando molestie: e come non vedere nel gesto in posa eppur spogliato di finzione di questa foto di scena anche un urlo ultra-munchiano per tutti gli orrori – ed ecco che essa esalta anche il cinema del grande Browning ai cui margini si costituisce – nel momento stesso in cui seduce lo sguardo?). Di più, queste righe si allontanano apparentemente dal programma di quest'edizione evocando Sharon Tate e Jean Seberg. In realtà col sottotitolo di questo testo (che ovviamente ama riecheggiare il *Dickens*, *Griffith* e noi di Ejzenštejn) dichiariamo più chiaramente che mai che questo nostro piccolo festival vuole appartenere al cinema quanto questo appartiene al mondo.

Non l'hanno capito, ne siamo certi, quelli che quest'anno, avvalendosi del potere democratico da pubblici amministratori, hanno voluto accanirsi sui Mille occhi senza nemmeno conoscerli. Sia chiaro che non c'è ombra di "qualunquismo" in quanto stiamo scrivendo. Che anzi ameremmo trontianamente una vera "autonomia del politico" nelle scelte: ma essa deve basarsi sull'umiltà di una conoscenza rosselliniana (cioè socraticamente) mai rinchiudentesi in se stessa, non certo su una smania di "postare" su qualche social quanto è passato per la testa in un momento di cattiva digestione. Ma, siatene certi, non trasformerete sadicamente il nostro riso dionisiaco (Giulio Sangiorgio, scrivendo su «Film TV» delle scelte di finanziamenti pubblici che ci colpiscono, ha scritto che «fanno ridere») in un riso istericamente rassegnato.

Siamo ancora qui tra i piedi, come vedete, e ciò grazie a quanti non ci ritengono superflui. Ci fa molto piacere che questo festival, nel suo piccolo, faccia un lavoro sugli archivi non come catacombe ma come spigionamento di bellezze verso il mondo, e si faccia riconoscere sodale da ben più grandi macchine ammazzacattivi quali le Giornate del cinema muto di Pordenone e Cinema ritrovato di Bologna: i festival insomma che come noi non temono di nutrire il presente con l'inattuale. Il nostro festival si realizza grazie all'attiva collaborazione di tutti gli archivi cinematografici italiani e di molti tra gli esteri, e uno di essi, il più vicino geograficamente e nell'amicizia, ci sostiene più concretamente che mai, perché vuole che continuiamo a far parte di quel mondo in cui è riuscito a costruire un'altra meravigliosa macchina ammazzacattivi, la Cineteca del Friuli: nata in reazione al terremoto del 1976 per rilanciare una passione contro la distruzione, denominandosi inizialmente Cinepopolare, in una concezione della popolarità coniugante De Santis e il grande cartoon americano con l'insegnamento di un maestro socratico come il grande archivistista Angelo Raja Humouda. Uno la cui opera oggi qualcuno insulterebbe come "di nicchia", e invece ha prodotto la vera popolarità, che non è mai un riciclo di sicurezze, di pubblici che si ritengano già esistenti. Come se invece il pubblico stesso non fosse un'"invenzione senza futuro" (come dissero gli antenati di tutti, i Lumière) da ritrovare volta per volta, e in cui far riunire la moltitudine dei poveri spettatori.

A proposito di maestri socratici, quest'anno ne omaggiamo un altro, Giuseppe Lippi. Avremmo preferito vederlo tornare tra noi: una sola volta venne ai Mille occhi, per onorare un'altra maestra, Ornella Volta (e su lei, in mezzo tra Bruno Tasso e la coppia Fruttero-Lucentini altro Virgilio degli universi fantastici, egli ha scritto su «Robot» degli studi magnifici e sempre affabulanti com'era costitutivo delle sue passioni), ogni anno però c'incontravamo a Pordenone e riceveva il nostro catalogo appena pubblicato. Perché i mille occhi non si ritengono un recinto ma un'e-

stensione al mondo, si prolungano negli scambi che avvengono altrove. E anche nei tempi siamo espansi: siamo alla diciottesima edizione, ed è già qualcosa, ma il nostro sguardo è molto più remoto. Giuseppe è stato con chi scrive, e con Annamaria Percavassi, Piera Patat, Marina Silvestri, Fulvio Toffoli (con qualcuno ci si ritrova...) e altri che mi scuso di non nominare, a fianco della cattedra di Lino Micciché, tra i rifondatori del CUC di Trieste a inizio anni '70, e con essi svolgemmo una riscoperta del cinema parallela alla Cappella Underground, unentici anche le frequentazioni di Rosella Pisciotta, Sergio Crehici e altri ancora, e da questi luoghi si dipartirà a Gemona Cinepopolare e poi la Cineteca. Qualche anno prima c'erano stati Tino Ranieri, Callisto Cosulich, Tullio Kezich, che noi conosceremo più tardi; e subito dopo la generazione successiva con, attorno ad Alberto Farassino, Paolo Lughì, Salvatore Ambrosino, Adriano Bonazza, Enzo Kermol, con cui editammo anche i due numeri di «la cosa vista» prima di prendere strade diverse... e poi Cristina D'Ossualdo e altri ancora («faremo un altro film e un altro ancora» dice la frase sublime di Norma Desmond/Gloria Swanson in *Sunset Boulevard*).

Non vorrei assalire un pubblico che vogliamo anche giovanissimo con ulteriori rievocazioni. Devo aggiungere soltanto, per Giuseppe, che quando curò con Codelli le belle retrospettive per il primo Festival di fantascienza, s'impegnò a favorire la parallela fantaScena curata da Farassino e da me, pur sapendola mossa da una mia volontà di integrare la loro Fant'Italia: ma nelle vere amicizie i contrasti non sono mai sgarbi, sono arricchimenti reciproci. E quando venne, per un'unica volta, ai Mille occhi ne amò quella capacità di creare dentro un festival aperto al pubblico più largo momenti di simposio platonico (ecco, siamo ancora a Socrate, dunque a Rossellini). Vogliamo solo far sapere a chi non se ne fosse accorto che questo festival appartiene a una lunga e non ingloriosa vicenda regionale, divenuta poi nazionale e internazionale. Che non ci possiamo far demolire dal primo terremoto di passaggio.

Quindi continuare a fare questo festival è per noi un imperativo morale. Stop, passiamo al programma. Ricordando che come sempre quanto in un'edizione riusciamo a realizzare è la piccola parte concretamente realizzabile di un'officina di progetti in larga parte rinviati. Ma allo stesso tempo ci apriamo volentieri alle offerte altrui: dagli archivi già menzionati agli altri festival come quello di Locarno quando le sue retrospettive s'incrociano con le nostre passioni (cosa che certo avverrà anche per Edwards), alle istituzioni locali. Quest'anno i giorni del festival saranno arricchiti dallo svolgersi di altri quattro eventi a Trieste inseriti nel nostro programma, tra i quali due iconiche mostre fotografiche, e quella curata da Claudia Colecchia ci consentirà di incontrare in belle foto l'attrice triestina Federica Ranchi che fu nostra ospite, di vedere una sfolgorante Maria Grazia Buccella sotto lo schermo del primo Festival di fantascienza, e soprattutto di tornare al nostro omaggio a Tino Ranieri, di cui anche il catalogo della mostra scopre i retroscena creativi del suo lavoro al Comune.

Altre iniziative sparse nel mondo ci teniamo almeno a segnalare: l'uscita del gran volume di *Tutti gli scritti* di Ercole Patti presso La Nave di Teseo; quella di una biografia di *Gli Oesterheld* presso Edizioni 001, in una ricostruzione appassionante nella tragicità delle disparizioni argentine che colpiscono anche la famiglia del massimo autore di fumetti (mai disegnatore: e l'esserne autore, più che con un modello di sceneggiatura pur interessante alla Aurenche-Bost, ha a che fare col creare in assenza di cui ci è maestro Rossellini).

Fuori da scadenze di anniversario, abbiamo molto ripensato anche a Roberto Palazzi, sommo bibliofilo ed amico (quando lo definii “grande” in un mio scritto, lui ancora vivo, mi collegò subito con gesto di sublime umorismo l’aggettivo alla sua corporatura).

Infine ribadiamo che I mille occhi, in quanto realizzati dall’Associazione Anno uno, non si esauriscono nell’evento di 6 giorni, si prolungano su tutto l’anno, fanno crescere un archivio (in cui abbiamo molto volentieri accolto anche una donazione di Claudio Venza), realizzano altre iniziative (spesso a cura di Mila Lazić) sul territorio... e poi guardano film, leggono, non rifuggono dagli inferni della rete, talvolta viaggiano, coltivano amori... niente finisce qui.

Alcuni progetti varati negli anni scorsi alfine si realizzano. Per Franco Piavoli siamo felici delle altrui attenzioni, non chiediamo esclusive, vogliamo anzi che il festival possa rilanciare sempre verso conoscenze ulteriori. Ma stavolta ci godremo noi, il pubblico di questo festival, la presenza di Franco e dei suoi film. Che per noi è chiaramente anche uno sviluppo dell’attenzione per Ermanno Olmi. Ma, a scanso di equivoci, si tratta di cineasti diversissimi (il che chi scrive non considera un ostacolo ad accoglierli entrambi), come è diverso ancora De Seta, o altri che filmano eventi naturali, figure nel paesaggio ecc.

Di Franco Piavoli non può non convincerci l’essere divenuto cineasta da un percorso di uomo («il mestiere più difficile» secondo Rossellini), e di aver attratto nel suo mondo poetico, in tutta libertà, la moglie Neria Poli, e poi il figlio, di aver coinvolto amici e conterranei, tra cui il padre di Cecilia Ermini, Sergio, e lei stessa, tra gli attori (nel senso forte del termine) di un cinema che appare senza attori. Altro che “documentarista”! Si tratta di un cinema che eccede barriere tra realtà e finzione (anche se ben ha fatto Cinéma du réel a omaggiarlo). La nostra proposta non si teme una ripetizione di altre già avvenute o avvenenti (compresa l’elezione ammirativa di Silvano Agosti o Marco Bellocchio). Riteniamo che questa rassegna ai Mille occhi ne farà scoprire bellezze non ancora percepite. E che ad esempio su un film centrifugo come *Nostos* si potranno avere sorprese nel rivederlo in sala.

Ci attrae poi il fatto di immergere Piavoli in un programma che contiene molti viaggi nei paesaggi italiani.

È da qui che è partito il nostro ulteriore omaggio a Vittorio Cottafavi e Siro Angeli, oltre che dal voler cogliere al balzo la riproposta del film restaurato digitalmente per Venezia. Noi ne vedremo stavolta la copia d’epoca, che come quella di *Un anno di scuola* di Giraldi l’anno scorso sarà arrossata dal deperimento... potrebbe essere l’ultima volta che questa copia si vedrà, quindi sia benvenuta la digitalizzazione, purché restiamo consapevoli che la perdita del corpo pellicolare da parte di un film rappresenta una direzione più incorporea per la sua immagine.

Insieme al film carnico *Maria Zef* programmiamo altri film del regista immersi nelle mille geografie della penisola italiana (con l’espansione iberico-mediterranea di *I cento cavalieri* e la grande-opera di Roman Vlad su libretto di Giuseppe Berto – di cui uscì anche un volume con illustrazioni del geniale cantante-artista Herbert Pagani – *La Fantarca* appunto, cosmogonica cartografia peninsulare): rinviando per ragioni tecniche l’insieme delle Langhe, mentre presentiamo il maremmano *Il taglio del bosco* dove è notevole che la fonte narrativa di Carlo Cassola (uno di quelli che, come Bassani, un’affrettatamente autoreferenziale avanguardia liquidò come rétro: ma non ci cascarono i grandi cineasti, e Cottafavi come Zurlini li frequentarono) sia anti-

cipata da un piccolo ruolo dello scrittore nel dolomitico *Quelli della montagna* (in cui compare anche il goldoniano-friulano splendido attore che fu Nico Pepe): e come non ricordare che Cottafavi iniziò come fotografo di montagna, con l’“alpinismo eroico” (in un’accezione tutt’altro che di regime) di Emilio Comici. Così come sarà scalatore (o meglio viaggiatore di montagna) Luc Moullet, che genialmente unì *Maria Zef* in un double-bill con *Ecologia di un delitto* di Bava. Di questo critico (che si collega nell’amore per la montagna ad altri grandi cineasti: Andrzej Munk, Luciano Emmer... tanto per non accorgersi solo di Herzog) ospiteremo spero uno scritto, insieme a un altro di Michel Mourlet che elesse Cottafavi a re della messinscena (spiazzando Aprà), in un volume cottafaviano in preparazione, che vorrà anche ricostruire la costellazione del regista con il poeta carnico Siro Angeli e la scrittrice veneta Paola Drigo, proseguendo le eccellenti ricerche di Ermes Dorigo, Gianfranco Ellero, Marika Bilia (notevole il suo volume su Angeli poeta), e per la scrittrice di Rossana Melis che ci raggiunge alla proiezione.

Avremo l’onore di proiettare anche alcuni dei viaggi in Italia dell’austriaco Peter Schreiner: oltre a *Bellavista*, ambientato a Sappada, new-entry dal Veneto nel Friuli Venezia Giulia, vedremo il suo precedente film su una popolazione germanica della penisola, sul cui nome Cimbri può bastare una citazione da Wikipedia per un primo affascinante assaggio: «L’origine del nome non è conosciuta. Un’etimologia possibile è **tkimk-ro-* “abitante”, da *tkēi-m-* “casa” (> ing. *home*), a sua volta una derivazione da *tkēi-* “live” (> greco κτίζω, lat. *sinō*); e quindi il germanico **χim-bra-* trova un esatto legame con lo slavo *sebrъ* “fattore” (> croato, serbo *sebar*, russ. *Sjabër*). A causa della somiglianza dei nomi i Cimbri sono spesso associati con i *Cymry*, il nome con cui i Gallesi chiamano se stessi. Tuttavia questa parola è generalmente fatta derivare dal celtico **Kombroges*, nel significato di *Compatrioti*, ed è difficile pensare che i Romani abbiano registrato questa forma come *Cimbri* (la forma *Cambri* è neo-latino). Il nome dei Cimbri è stato anche posto in relazione con la parola *kimme* nel significato di “bordo”, cioè il popolo della costa, ma questa ipotesi è incompatibile con l’associazione di *Cimbri* con *Himmerland* giacché *kimme* non mostra gli effetti della legge di Grimm. Ed infine dall’antichità il nome era stato accostato a quello dei Cimmeri».

E insieme ai Cimbri diamo un benvenuto in Italia e in Europa a tutte le popolazioni che si dicevano jugoslave e nel cui vagare oggi in una geografia frantumata forse proprio il cinema riesce a dare una casa. La terza e ultima puntata (ma ovviamente così come la ricerca ebbe dei precedenti avrà anche dei seguiti) dei Castelli di sabbia ci permetterà di incontrare cineasti soprattutto serbi e croati (con a fianco la piccola onda montenegrina) a cui proprio i festival offrono preziosi luoghi d’incontro, insieme all’intreccio di coproduzioni che ne nascono.

Un altro cineasta germanico che ama l’Italia, e i suoi corpi femminili, è il monacense Eckhart Schmidt, di cui quest’anno ospitiamo un secondo programma. Inutile nascondervi che l’anno scorso la nostra scommessa sull’ampia rassegna è stata solo in parte ripagata nell’attenzione del pubblico. Ma, dato che di Rossellini amiamo anche la testardaggine delle proprie convinzioni, rilanciamo, sicuri che la capacità di dividere del cinema di Eckhart è un suo valore aggiunto. Per dirla con Amadeo Bordiga: «io posso aspettare». Quello che di sicuro non aspetta è Eckhart, per cui il fare cinema è un flusso continuo: ha girato anche un film l’anno scorso durante I mille occhi e quest’anno lo vedremo. Ma non arriveremo mai a vedere tutto di lui, che ci mette nelle

condizioni del rapporto coi libri manifestato in una delle grandi regie di Massimo Troisi: loro in tanti a scriversi, io uno solo a leggere, in una corsa non meno impossibile che quella di Achille con la tartaruga.

Quest'anno in tanti si occupano del trentennale di Fuori orario. Da amici e concreatori da una vita non possiamo essere di meno, e anzi sottolineiamo un Expanded Fuori orario, programmando due film (che per la prima volta lo scrivente osa accogliere nel festival che dirige tra i da lui firmati) in cui si ritrovano presenze anche divisesi in opposte direzioni, come i frati che cadono verso tutte le direzioni del mondo nel finale di *Francesco giullare di Dio*: scena tra le più giustamente amate anche da enrico ghezzi, che l'ha molto acutamente unita a quella della freccia che Stanlio e Ollio prendono in mano in *Noi siamo le colonne*, sicuri della direzione che gli farà seguire. Fuori orario ha anche più di trent'anni se a essi uniamo la "preistoria" di «Il falcone maltese», una delle riviste italiane di cinema più inventive, nella quale enrico ghezzi e Marco Giusti furono ancora uniti anche in Stanlio e Ollio, e con essi Teo Mora sbrigliò la sua vena orrificata, e Mauro Bocci un sottovalutato eclettismo. Nella rassegna, oltre a proporre la congiunzione astrale tra i frati di Rossellini e la freccia laurelhardyana, vedremo enrico nell'opera prima assoluta dello scrivente, prodotta nell'ambito della sperimentazione per l'avvio della Terza Rete RAI, nonché un film ideato da enrico, realizzato per il Salso Film Festival di Adriano Aprà e Marco Melani, in cui Marco Giusti ed io entriamo confliggendoci nel rapporto col porno.

E a proposito di «Il falcone maltese», se quello tra «Filmcritica» e «Cinema & Film» fu uno scontro tra potenziali padri, attorno vi furono tanti figli di nessuno, e tra la citata rivista genovese e la meteora triestina di «la cosa vista» nacque un'impresa di lucida follia come «Fiction» dove col carissimo Michele Mancini e con Alessandro Cappabianca e Renato Tomasino s'incuneò il grande anarca Ellis Donda. In una di quelle cene-simposio a casa di Michele, presente Cristina Cristini, ricordo come Ellis ci spiazzò tutti eleggendo Luchino Visconti a vetta assoluta del cinema. Per enrico ghezzi, che a malapena ama *L'innocente* (e io preferisco ancora *Appunti su un fatto di cronaca*, il più breve e intenso Visconti) sarebbe impossibile accettarlo. Ma vedendo oggi, per la prima volta in Italia, il film di diploma di Ellis, vi troviamo ciò che solo nei cineasti di profonda convinzione si trova: il sottofondo dell'amore per Visconti fa incrociare Rilke e Schönberg, in un set vagante tra Duino e l'interno in cui si esalta la splendida voce corporea di Rossella Or. L'abbiamo sinora visto solo su uno schermo da computer, ma pregustiamo la proiezione del 16mm su grande schermo.

E, avendo trovato nel film di Ellis la splendida Or (il cui stesso nome tronco esige mille completamenti, da orecchio a oro a orgasmo), come non volerla subito alla proiezione? per rilanciare con una personale di Nico d'Alessandria, che nel suo ultimo film l'ebbe coprotagonista (con la parimenti sublime Magali Noël). Di Nico, uno dei più inventivi cineasti italiani, che s'incontrò col poeta greco Stavros Tornos, spero che Silvana Silvestri riesca a realizzare una personale davvero completa dopo la nostra. Noi abbiamo riunito tutto il fondo dei suoi film alla Cineteca Nazionale, che lo ebbe tra gli allievi al CSC, per il quale furono realizzati i suoi due primi corti, e nel secondo vi è un grande Carmelo Bene preregistico.

E, data la presenza in questi (e nel parallelo Garrone) di alcuni grandi esponenti delle avanguardie romane, teatrali e poetiche, come non voler richiamare in convergenza il film più con-

troverso di Pietro Germi, quel *Le castagne sono buone* che il suo esegeta Mario Sesti osa liquidare come «imbarazzante»? Infatti, accanto a Gianni Morandi e Stefania Casini, in quel film s'incunea una sequenza (tagliata in riedizione e mancante nel 16mm dell'anno scorso) di un «teatrino» romano in cui la magnifica Nicoletta Machiavelli recita con Memè Perlini. Vogliamo allora dire che tutto in questo film di Germi (certo meno bello dei grandi *Il testimone* e *L'immorale*) può restare incompiuto, ma che tuttavia si tratta di un film da amare incondizionatamente? Sì, lo diciamo.

Di Germi quest'anno presentiamo anche il tritico di fine anni '50, unito non solo dalla collaborazione (segretaria di edizione, ma il ruolo sconfinava di fatto in un'aiutoregia amicale) della triestina Anna Gruber (su cui si sofferma Marina Silvestri, anche con un contatto con Linuccia Saba), ma dal fatto di essere forse il momento di più sofferta gestazione del cinema germiano, non a caso nel doppio ruolo regista/protagonista, poi ancora più brillantemente ripreso nel cinema di Damiano Damiani. Di questo tritico siamo particolarmente affezionati al terzo film, che se non poté non scontentare Carlo Emilio Gadda (del quale *Il palazzo degli ori* è la geniale riscrittura del proprio *Pasticciaccio* e di cui è sublime la paura di accogliere l'invito di Germi sul set per paura di esservi assassinato: basterebbero questi due gesti, l'ultralettristico cinema senza cinema del *Palazzo* e il designare il set del cinema come luogo del delitto, a rendere Gadda uno dei massimi cineasti), e tuttavia quantomeno nella presenza sacrificialmente incompromessa di Eleonora Rossi Drago la versione di Germi è profondamente gaddiana: se Gadda ricorda della lettura di Dostoevski il trauma dell'uccisione di un gatto, allora in questo film di Germi la divina Eleonora (quanto la Duse per me) si manifesta in una gattitudine femminile assoluta.

Tanto altro andrebbe detto del programma. Ma vogliamo che lo scoprano gli spettatori. Quasi nulla abbiamo detto di Laurel e Hardy, e per fortuna l'acribia di Enzo Pio Pignatiello ci aiuterà a colmare la lacuna. Qui basti dire ancora una volta che, seppur nati dal già immenso Leo McCarey, i nostri non diverranno solo i due massimi attori comici di sempre (e sia Chaplin che Jerry Lewis l'hanno capito) ma due massimi cineasti tout-court. Il delizioso *Il villaggio incantato* dimostra l'infondatezza di quanti li ritengono sminuiti nei film di cui non sono protagonisti. In realtà la distopia pre-antihitleriana di quel film si esalta proprio grazie all'attraversamento di quei due corpi, che rendono la presenza stessa un valore ribelle. Ricordate, spettatori del festival, quel film amatoriale che proiettammo alcuni anni fa (e un importante cineasta italiano, Luca Ferri, venne a vederlo con noi, e come non pensare ai suoi Curzio e Marzio, o anche all'atto di cinema assoluto che unisce due tombe nel finale di *Abacuc*) ricordate quello *Stan Visits Ollie* in cui il primo va a visitare il secondo malato? Abbiamo sempre pensato che quel piccolo film è uno dei luoghi ordetiani centrali di tutta la storia del cinema.

Laurel e Hardy, nelle finzioni (anche del reale) mariti e genitori (anche di se stessi), hanno generato nel cinema italiano alcune splendide coppie di voci (che talvolta Croccolo ha provato a riunire in una), e tra esse Mauro Zambuto e Alberto Sordi hanno creato un metacinema di livelli abissali. Con invenzioni sublimi quale quella che in *Venti anni dopo* slitta da un infinitamente rinviato «in un baleno» al suo spiegarsi con la balena. E qui non resta che dire che Sordi-Zambuto s'inseriscono con Totò e Walter Chiari tra i massimi inventori della lingua italiana, sulla scia da Dante a Tommaseo a Gadda (rispetto ai quali i nostri, intendendosi in senso triestino, Svevo e



Premio Anno uno

Saba hanno capito che la lingua si può anche eludere, lasciando il lavoro da fabbri a Joyce e Pound).

Ci resta da ricordare i cineasti che dall'edizione precedente del festival sono scomparsi (oltre a quelli che omaggiamo già nel programma e nei suoi margini, quali foto, exergo e titoli di percorso – *Not Yet Evening* è il titolo internazionale dell'incompiuto ultimo Marlen Huciev, che speriamo ancora si renda visibile). Cominciamo però da alcuni contemplatori di cinema: Guido Ceronetti, Andrea Camilleri (che fu amico e collaboratore del nostro Siro Angeli), Michel Serres. Alojz Rebula (che forse ignorava il cinema ma fu tra i miei indimenticabili insegnanti), Piero Del Giudice. Una scrittrice che dobbiamo in gran parte ancora leggere che però nel cinema di Oliveira (e recentemente di Rita Azevedo Gomes) si è resa mente assoluta di cinema: Agustina Bessa-Luís. Un Premio Anno uno purtroppo accolto a distanza, eppure da noi molto amato: Dimos Theos. Milena Dravić che fu più volte ospite da noi, anche come ambasciatrice di Makavejev. E, restando ai nostri exergo, Brisseau che una vicenda di fraintendimenti ci ha impedito di avere tra i premiati, non perché non fossimo propensi a osare ma perché speravamo di poter attendere. Registi da riscoprire: Nicolas Roeg, Kazimierz Kutz, Jonas Mekas, Stanley Donen, Luis Rosenberg Filho, Jean-Pierre Mocky, Richard Williams, Agnès Varda. Creatori da altri ruoli come il musicista Michel Legrand e il produttore Artur Brauner. Grandi attori come Albert Finney, Bruno Ganz, Carlo Giuffré, Raffaele Pisu, Cosimo Cinieri, oltre al Peter Fonda qui in foto. Alcune attrici la cui presenza ha turbato e continuerà a turbare i nostri sogni: Bibi Andersson, Machiko Kyo, Isabel Sarli, Edith Scob, Valentina Cortese, Ilaria Occhini, Alessandra Panaro, Barbara Nascimbene, Julia Adams, Nadja Regin.

Divenuto cineasta ai margini della macchina del cinema italiano, per la sola esigenza personale di guardare il mondo, Franco Piavoli si vide riconoscere un ruolo sintomatico (seppur a contrario) dentro il cinema italiano in una sorta di inchiesta in più parti (o puntate), intitolata *La macchina cinema*, firmata da quattro autori tra cui i due (Agosti e Bellocchio) che più sistematicamente avrebbero continuato a sostenerlo. Era anche il periodo in cui Jean-Luc Godard scopriva un cineasta contadino. E qualche anno prima era iniziata in Italia la riscoperta di un cineasta del tutto ai margini della produzione commerciale, Augusto Tretti. In entrambi i casi si trattò di cineasti lombardo-veneti, contrapposti da qualche ammiratore al cinema divenuto esclusivamente romano, quale non era stato né all'epoca del muto né all'inizio del secondo dopoguerra.

Forse vi erano delle semplificazioni in queste attenzioni. Ci si dimenticava sia di Luca Comerio che del ruolo mai irregimentato di Roberto Rossellini.

Per Franco Piavoli, che non ha mai giocato su una propria immagine, ma ha creduto a ogni film solo in quello che faceva, dare un premio rievocante Rossellini come il nostro rappresenta forse un'attenzione diversa dalle consuete.

Sia lui che Tretti sfuggono a categorizzazioni come professionista e artigiano. Sono ciascuno un vero e proprio mondo.

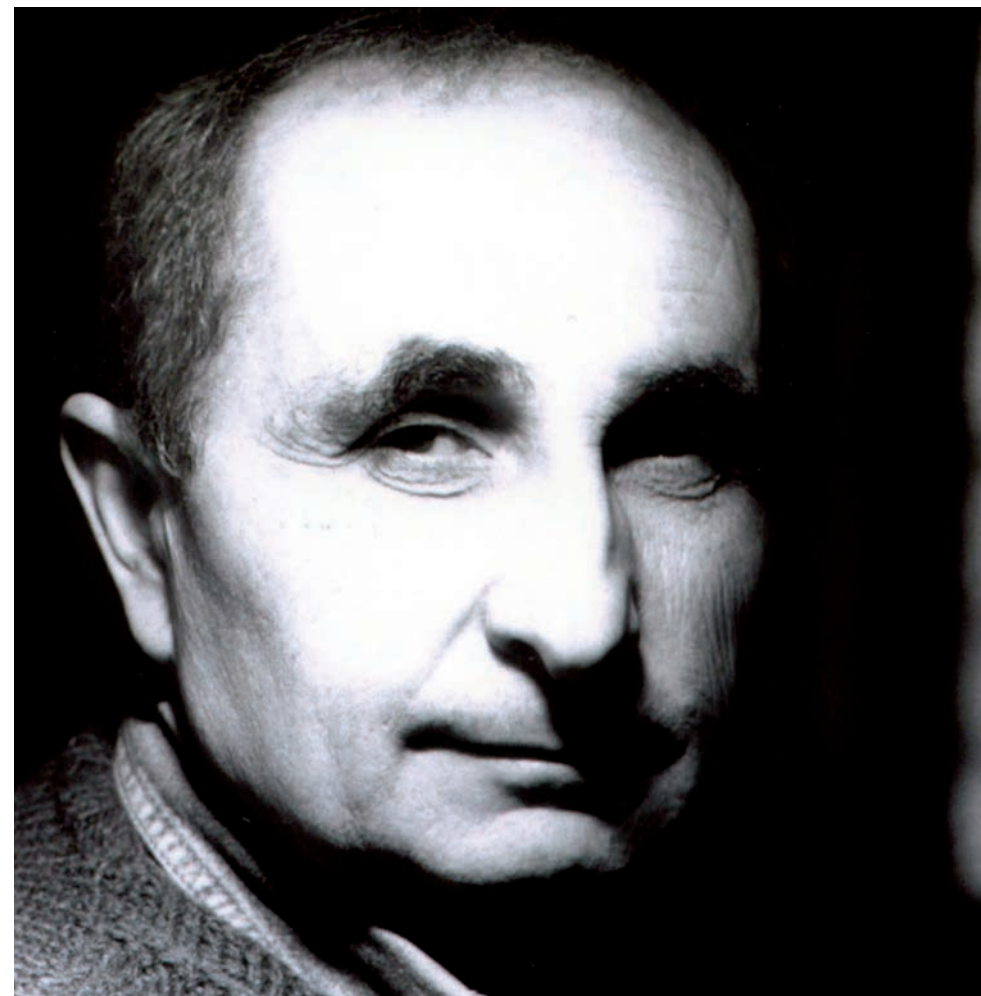
Come nel caso di un altro Franco, Giraldi, che premiammo l'anno scorso, si tratta di cineasti alieni a qualsiasi presunzione, e non alieni invece al desiderio di rivolgersi veramente a un pubblico.

Sarebbe anche frettoloso dichiararlo un poeta, come sottintendendo che invece il cinema è qualcos'altro. Anche se naturalmente Franco Piavoli si è confrontato con la creazione poetica in senso stretto, da Omero a Umberto Bellintani.

Altri l'hanno collegato di più alla musica, alla sinfonicità. Ma il suono così essenziale dei suoi film non si conclude mai in una composizione, consiste di un'apertura alle irruzioni della vita (non solo umana). Franco Piavoli per noi è un magnifico enigma.

Associazione Anno uno
settembre 2019

Franco Piavoli, al primo soffio del cinema



LA BELLEZZA È QUALITÀ ESSENZIALE. IL CINE-
MA RAPSDICO DI FRANCO PIAVOLI
di Cecilia Ermini

«*Mi piace costruire un cinema che
richiami i valori della musica e della
pittura più che le regole del teatro. Un
cinema che non segua una linea
narrativa tradizionale ma che crei il
racconto attraverso la concentrazione
di diverse voci, di diverse immagini, di
diversi frammenti, per trarne un
mosaico policromo, un concerto
polifonico*». Franco Piavoli

Che cosa ci mostra dunque il cinema di Franco Piavoli? Quello che la prosa della vita non è più capace di farci vedere: l'industria sempre operosa della natura, l'anima dionisiaca sepolta da secoli di corone di spine, il tripudio dei sensi eccitati umani e animali, i lucidi inganni dell'atomo opaco del male. L'eccezione dunque alla tirannia di quel minimalismo d'accatto di tanto cinema contemporaneo che difetta spesso di afflato corale e rapsodico, che riduce a qualche scaramuccia psicologica i "perché" dell'esistenza, che dimentica gli sconfinati tesori evocati dalle rughe di una foglia. Cineasta per eccellenza della sineddoche, come il suo amato Robert Bresson, dove ogni particolare tende all'universale, allergico alle parole, all'intreccio, "vero e proprio anti Disney" come lo definì Andrej Tarkovskij; nell'ormai consolidata pratica della narrazione fluida, Franco Piavoli sceglie la cristallizzazione dell'immagine, sfida i secoli e i millenni con volti universali solcati dalle pieghe del tempo, dichiara amore eterno all'atomismo e al sensismo di scuola epicurea, invitando lo

spettatore ad osservare il mondo con occhio lucignolo e con la più alta disponibilità ricettiva. Dopo l'apprendistato da cineamatore negli anni Sessanta, con una Paillard 8 millimetri incapace di contenere quel desiderio irrefrenabile di opera-mondo, a partire dal poema lucreziano *Il pianeta azzurro*, sinfonia impregnata di laica religiosità dove atomi aggregati in forma vegetale, umana e animale creano un sogno (pagano) lungo un giorno, il regista bresciano inaugura la sua personalissima grammatica, composta da un alfabeto mondano capace di trascendere la celluloidale per reificarsi in una sorta di fotosintesi clorofilliana filmica dove tutto è autogestito e autarchico (Piavoli dirige, scrive, firma la fotografia, il montaggio, il sonoro) in attesa di un miracolo d'ispirazione solare che faccia scattare il processo creativo e organico. Il passo successivo non poteva che essere il Mito, canale preferenziale tra l'esperienza particolare e il generale, e, con *Nostos. Il ritorno*, Piavoli abolisce l'enfasi di tanta tradizione omerica per dipingere un Ulisse senza nome e antieroico, schiavo più della bellezza delle onde che della sua Penelope, impegnato disperatamente a prendere parte al dialogo fra cielo, terra e mare. Il successivo *Voci nel tempo* sceglie invece la via crucis dell'ordinarietà della vita umana nel paese di Castellaro Lagusello, in un concatenarsi di scene madri e topoi nell'incedere inarrestabile del tempo che passa. Trasfigurando la realtà dei semplici abitanti del locus amoenus mantovano, Piavoli immerge nella calura estiva di tanta pittura impressionista francese il dolcissimo dolore per la vita che si placa, che

si consuma lentamente a ogni crepuscolo, che regala alla notte e alla Luna quello sfolgorio che fa compagnia alle stelle. Ultimo atto, per ora, *Al primo soffio di vento* dove il pomeriggio afoso di una domenica d'agosto qualsiasi è lo specchio perfetto dei moti dell'animo di una famiglia – padre, madre e due figlie – alla ricerca di quella lieve brezza d'erotica vitalità nelle fresche stanze di una dimora medievale, nelle fratte ristoratrici, nelle dita su un pianoforte che rievoca Ravel. Essere e tempo heideggeriano in soli quattro lungometraggi, dove la bellezza è qualità essenziale e la vera sfida giace nel coraggio di filmarne la naturale poesia.

LE STAGIONI

Regia, fotografia, montaggio, suono: Franco Piavoli; *interpreti:* non professionisti; *origine:* Italia, 1961; *formato:* 8mm, col.; *durata:* 25'. Copia digitale (da 8mm) dall'autore.

«Non piccolo merito dell'autore è stato quello di essere riuscito a trattare un tema tanto semplice ed abusato, come è quello del normale evolversi delle stagioni [...]. I bei toni cromatici della fotografia, accoppiati ad una fascinosa varietà di rumori ambientali, fanno del film un delicato poemetto sulla natura».

Leonardo Autera, *I documentari*, «Cinema Ridotto», n. 7, luglio 1961

DOMENICA SERA

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio, suono: Franco Piavoli; *interpre-*

ti: non professionisti; *origine:* Italia, 1962; *formato:* 8mm, col.; *durata:* 12'. Copia digitale (da 8mm) dall'autore.

«Si riporta la motivazione del primo premio assoluto al XIII concorso nazionale del film d'amatore di Montecatini: Per l'acuta osservazione di alcuni aspetti di costume colti con intensa partecipazione poetica, che ha preso forma, tra l'altro, con un sensibilissimo uso del colore».

Assegnato ad un film in Ferrania-Color il trofeo FEDIC, «Ferrania», settembre 1962

«La giuria ha scelto fra le opere presentate la più completa, la più affascinante, e bene ha fatto a non tener conto della circostanza che fosse stata realizzata nel più umile dei formati ridotti, quell'8mm che è quasi sempre riservato ai ricordi familiari».

Sergio Frosali, «La Nazione», 9 luglio 1962

EMIGRANTI

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio, suono: Franco Piavoli; *interpreti:* non professionisti; *origine:* Italia, 1963; *formato:* 8mm, col.; *durata:* 11'. Copia digitale (da 8mm) dall'autore.

«Piavoli, fra i cineamatori, significa linguaggio cinematografico di primo ordine, significa sensibilità, attenzione. Piavoli è il cineamatore che ha dato un calcio ai barocchismi, al paternalismo e alla melata ipocrisia».

Wladimiro Settimelli, *Umanità degli "Emigranti"*, «L'Unità», 13 luglio 1963

«Un'adesione che si manifesta ora in aperture liriche, ora nelle contenute e misurate annotazioni relative all'indifferenza degli occasionali spettatori di quell'esodo, ora nel giudizio che scaturisce dallo squallore dell'intera sequenza finale».

Leonardo Autera, *XIV Concorso Nazionale del Film d'amatore. La riconferma di Franco Piavoli*, «Ferrania», settembre 1963

EVASI

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio, suono: Franco Piavoli; *interpreti:* non professionisti; *origine:* Italia, 1964; *formato:* 8mm, col.; *durata:* 12'. Copia digitale (da 8mm) dall'autore.

«Piavoli è un solitario per costituzione e non per acquisizione, [...] al fatto sociologico si aggiunge quello narrativo e così l'opera acquista una complessità che non ha precedenti nel cinema d'amatore e che si innesta nell'indirizzo sociale del nostro cinema migliore».

Giorgio Trentin, *Montecatini '64*, «Filmcritica», n. 146, giugno 1964

«Piavoli integra la ritmica suggestione delle immagini con una colonna sonora di altrettanto esemplare essenzialità, affidata esclusivamente a voci, grida, rumori che lievitano, contrappuntati da ampie zone di silenzio».

Giulio Cattivelli, *Le due strade dei cineamatori*, «Cinema Nuovo», n. 170, luglio-agosto 1964

IL PIANETA AZZURRO

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Franco Piavoli; *assistente alla regia:* Neria Poli; *montaggio del suono:* Giuliana Zamariola; *interpreti:* non professionisti; *produzione:* Silvano Agosti per la 11 marzo cinematografica; *origine:* Italia, 1982; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 89'.

Copia 35mm da Cineteca Italiana.

«*Il pianeta azzurro*: poema, viaggio, concerto su la natura, l'universo, la vita. Un'immagine diversa da quella sempre vista. Vero e proprio anti-Disney».

Andrej Tarkovskij

«Potrei arrischiare l'iperbole encomiastica dicendo che *Il pianeta azzurro* è il film di un poeta. Dirò, invece, che è il film di qualcuno che vive in simbiosi con la natura e per il quale un albero è un albero, un essere vivente come lui, e non qualcosa per fare degli zoccoli. C'è chi ha scritto un libro viaggiando nella propria camera: Piavoli ha fatto un film intorno a casa sua e ne ha tratto immagini e suoni che sono ora familiari e carichi di memorie, ora remoti e insoliti, che suggeriscono l'idea di lontane ere geologiche, oppure paesaggi di terre esotiche».

Morando Morandini, *Il pianeta della poesia*, «Il Giorno», 29 agosto 1982

«A quale modello si è ispirato Franco Piavoli per realizzare il suo magnifico film? A nessuno, poiché *Il pianeta azzurro* giunge incontaminato sullo schermo direttamente dal mondo fantastico e reale di questo ispirato cineamatore.



da *Il pianeta azzurro*

Semmai si potrebbe parlare di affinità ideale con Robert Flaherty, il più *amatoriale* dei grandi registi del cinema mondiale...».

Callisto Cosulich, *Le stagioni della nostra terra: un amore da non dimenticare*, «Paese Sera», 21 dicembre 1982

«*Il pianeta azzurro* è un elegante documentario naturalista, che però a poco a poco assume il sapore di una partitura lirica perché i vari elementi figurativi,

cromatici e fonici si fondono in un affresco di arcana e remota malinconia. Il suo panteismo è caldo di stupore e di pietà per gli ospiti della vita».

Giovanni Grazzini, *Gran poema contadino*, «Corriere della Sera», 13 marzo 1983

NOSTOS, IL RITORNO

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio, suono: Franco Piavoli; *collaborazione artistica:* Neria Poli; *costumi, sculture:* Ferruccio Bolognesi; *musiche originali:* Luca Tessadrelli, Giuseppe Mazzucca; *interpreti:* Luigi Mezzanotte, Giuseppe Marcoli, Alex Carozzo, Nicola Colella, Davide Forghieri, Alessandra Agosti, Ginevra Alighieri, Neria Poli; *origine:* Italia, 1989; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 87'. Copia 35mm da Cineteca Italiana.

«*Nostos, il ritorno* come già *Il pianeta azzurro* è cinema sinfonico. In esso la narrativa perde rilievo. In primo piano stanno invece le immagini e l'immediata forza emotiva del loro reciproco rapporto. È qui la chiave per avvicinarsi al film godendone l'originale bellezza: non preoccuparsi di capire, di recuperare le tracce di una precisa vicenda, ma lasciarsi andare, una volta tanto usare gli occhi come se fossero orecchi e gli orecchi come se fossero occhi».

Roberto Escobar, *Dentro di noi un eroe e nell'eroe un bambino*, «Il Sole 24 ore», 27 maggio 1990

«Un universo simbolico e concettuale di miti e di archetipi: ma dove ci sono i personaggi c'è anche una storia ed è

nei suoi personaggi e nel racconto che il film ritrova la sua concretezza di discorso...».

Alberto Farassino, *A nuoto verso la luna*, «La Repubblica», 8 agosto 1989

«Ciò che differenzia *Nostos* dai tanti film “con belle immagini” è però l’elemento sonoro, le cui tre componenti (musica, dialoghi, rumori) creano una complessa partitura che non si limita ad accompagnare o completare la serie visiva, ma la penetra intimamente, le dona profondità e dinamismo, la apre ad orizzonti interiori ancora più vasti, vive in perfetta simbiosi con essa per giungere alla realizzazione di una vera “video-sinfonia”».

Alberto Rossini, «Buscadero», n. 101, luglio-agosto 1990

VOCI NEL TEMPO

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio, suono: Franco Piavoli; *assistente alla regia, scenografia, costumi:* Neria Poli; *montaggio del suono:* Giuliana Zamariola; *interpreti:* gli abitanti di Castellarò Lagusello; *produzione:* Franco Piavoli e Laura Cafiero per Zefirofilm e Immaginazione in collaborazione con RAI; *origine:* Italia, 1996; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 87'. Copia 35mm da Cineteca Italiana.

«La parola capolavoro si spende sempre passati molti anni. Anche noi, sul punto di pronunciare l'imbarazzante parola, la mettiamo prudentemente da parte per il futuro. Ma, capolavoro o no, vorremmo che *Voci nel tempo* diventasse una visi-



da *Nostos*, il ritorno

ta d'obbligo per tutti coloro che ogni tanto avvertono il disagio della vita che fugge senza lasciarci il tempo di guardarla in faccia».

Tullio Kezich, *Un capolavoro snobbato*, «Corriere della Sera», 4 settembre 1996

«Vogliamo chiamarlo un poema audiovisivo, un cinema polifonico? È un film-fiume che scorre lento senza vortici né cascate e ha per tema il fluire delle cose e il corso del tempo, entrambi senza fine. Per lo spettatore che abbia la pazienza del cuore, l'acutezza dell'occhio, l'attenzione dell'orecchio, è un bellissimo film».

Morando Morandini, «Il Giorno», 4 settembre 1996

«*Voci nel tempo* affascina per le sue immagini raffinate, che non cadono mai nell'estetismo, per il suo ritmo contem-

plativo, per la sua ricerca musicale e sonora. Queste voci nel tempo, senza mai ricorrere a un dialogo pienamente comprensibile (il film non ha bisogno di sottotitoli) creano una sensazione di presenza umana in cui l'emozione e la tenerezza sono costantemente controllate dalla distanza dello sguardo poetico».

Jean A. Gili, «Positif», n. 443, gennaio 1998

AL PRIMO SOFFIO DI VENTO

Regia, sceneggiatura, fotografia: Franco Piavoli; *scenografia, costumi:* Neria Poli; *montaggio, suono:* Mario Piavoli; *interpreti:* Primo Gaburri, Mariella Fabbris, Ida Carnevali, Alessandra Agosti, Bianca Galeazzi, Lucky Ben Dele; *origine:* Italia, 2002; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 85'.

Copia 35mm da Cineteca Italiana.

«Il soffio è quello di una emozione intima, una vibrazione del corpo sempre maggiore, al punto da essere stordito come una foglia, al primo sbadiglio di vento. Medea, sola nel bosco, attende Giasone, prima di essere fatalmente rapita e trasportata lontano. È da questo verso di Apollonio Rodio, contenuto nel terzo libro delle *Argonautiche*, che Franco Piavoli, l'autore di *Voci nel tempo*, ha tratto la suggestione iniziale per girare questo suo lavoro, sulla solitudine di una famiglia e sul rapido svanire dei brevi tremori della carne il cui ricordo vive per tutta la vita in chi ne fu attraversato».

Giancarlo Mancini, «Sentieri selvaggi», 25 settembre 2003

«Una casa di campagna nel caldo soffocante dell'estate, un uomo chino sui suoi libri, una donna persa nelle sue fantasie, una ragazza che scopre l'amore. E fuori, osservati e osservanti, due africani spingono grandi balle di paglia: sono loro i nuovi sfruttati, l'ultima chance per il rinnovamento del mondo? Franco Piavoli non dà risposte, ma la sua macchina da presa, consapevole di Lucrezio e della scienza contemporanea, sa dare il giusto valore ad ogni singolo gesto. Sa raccontare l'incanto della natura e il suo sotterraneo dolore, sa caricare un sospiro di sottilissimo erotismo e sa esprimere l'ambivalenza, fra attrazione e timore, di uno sguardo. E tutto senza sprecare parole. Un film intenso, da vedere e ascoltare con grande cura».

Luca Mosso, «La Repubblica» («TuttoMilano»), 2 ottobre 2003

AFFETTUOSA PRESENZA

Regia, sceneggiatura, fotografia: Franco Piavoli; *assistente alla regia:* Neria Poli; *montaggio:* Mario Piavoli; *voce:* Mario Artioli; *interpreti:* Umberto Bellintani, Marino Bellintani, Alessandro Parronchi; *produzione:* Zefirofilm in collaborazione con Comitato Premio Bellintani e Comune di Mantova; *origine:* Italia, 2004; *formato:* DV, col.; *durata:* 65'. Copia digitale dall'autore.

«Il cinema di Franco Piavoli incontra la poesia di Umberto Bellintani e la sposa, innamorato, dopo un lungo corteggiamento. Nasce così *Affettuosa presenza*, frutto dell'armonia di due sensibilità

artistiche estasiare dinnanzi allo spettacolo dell'uomo che, vivendo, ammira e affronta la natura. Piavoli, da sempre amante della polifonia, nel film lascia lo spazio a una voce solista, sostenuta dal contrappunto delle immagini che si alternano in un montaggio calibrato, attento a non rubare la scena ai sussurri del poeta...».

Paolo Fossati,
«Duellanti», maggio 2005

«Un mondo di silenzi e di contemplanze, di voci lontane, di rumori attutiti, di nuvole e di nebbie e di piogge, ma anche di sole e di verde, e di luna e del grande fiume, e di insetti moribondi e di fiori in boccio. E in certi momenti l'immagine si fa commento puntuale ai versi di Umberto, o meglio: traduce e trasfigura in poesia visiva la poesia verbale: accompagna Umberto nel bosco, e con lui si fa albero tra gli alberi; o con lui reinventa il tragitto della grande luna tra le nubi, il prorompere del sereno...; e allora sembra perfino che sia la parola di Umberto a commentare le poeticissime immagini dell'amico Franco».

Giorgio Bernardi Perini,
3 dicembre 2004

FESTA

Regia, sceneggiatura, fotografia: Franco Piavoli; *suono:* Francesco Liotard; *montaggio:* Mario Piavoli; *interpreti:* Jacopo Castellani, Cecilia Ermini, Carlo Malacchini, Primo Gaburri, Silvia Migliorati, Petra Veneziani, Fiammetta Alighieri, Oliva Andreoli, Roberta Brunelli, Giancarlo Zanon; *produzione:* Mario Pia-

voli con Fondazione Cineteca Italiana; *origine:* Italia, 2016; *formato:* HD, col.; *durata:* 40'.

Copia digitale dall'autore.

«Non c'è nessun senso di cronaca in tutto ciò, solamente un lavoro di immaginari, un ritratto comportamentista al confine dei luoghi che ancora possono essere radice, quelli in cui la (auto)rappresentazione è quotidiana, e lo svelarsi è solo l'affermazione di un gran (piccolo) teatro del mondo. Tra la giovane ginnasta che volteggiava nell'azzurro e l'anziano dallo sguardo assente che infilza gli spaghetti non esiste differenza qualitativa né tanto meno quantitativa dell'essere, solo l'esigenza di esistere e del mostrarsi, la possibilità di un incontro che squarci la solitudine interiore che ci appartiene. Perché come in tutte le feste c'è chi alla *Festa* non partecipa (l'uomo chiuso in casa) e chi non può partecipare (quello in carrozzella), che dal vetro di una finestra ne intuiscono lo scorrere, ne percepiscono l'eco sapendo che quella stessa festa probabilmente è la stessa, e nessuno si accorgerà se loro vi ha partecipato o meno, perché nessuno è veramente lì. Come in ogni festa, anche in questo film pare che l'attimo possa esistere solo nel momento dell'essere girato».

Erik Negro, «Cinelapsus»,
14 agosto 2016

Ecologia di un delitto.

Siro Angeli e Paola Drigo nella geografia infinita di Vittorio Cottafavi, I



«Oggi Cottafavi non rischia più di essere denigrato come avvenne qui a Venezia per la proiezione del suo primo capolavoro postbellico, *Fiamma che non si spegne*, o come per le prime proiezioni in Friuli di *Maria Zef*, che spiazzò molti spettatori. Oggi che possiamo riconoscerlo come uno dei massimi cineasti italiani, tuttavia ci accorgiamo che c'è ancora tanto da scoprire nella sua opera. La Cineteca del Friuli, che col Museo nazionale del cinema, RAI Teche e Fuori orario è lieta di partecipare a questa riedizione digitale di *Maria Zef*, vorrebbe far scoprire la stratificazione di creazioni artistiche che Cottafavi è stato in grado di realizzare: l'opera dimenticata di una grande scrittrice veneta, Paola Drigo, la sua riscrittura in friulano del grande poeta carnico Siro Angeli, che si mette in gioco anche come attore nel personaggio tragicamente perdente di Barbe Zef, e, intrecciata ad essi, la messinscena sublime di Vittorio Cottafavi. La Cineteca del Friuli intende proseguire con convinzione questa riscoperta: lo fa da tempo costituendo una collezione archivistica dedicata a Siro Angeli; a metà settembre al festival "Imilleocchi" di Trieste collabora alla proiezione della copia 35mm d'epoca di questo film in una rassegna delle opere di Cottafavi immerse nei paesaggi italiani; e subito dopo, in attesa anche di un'edizione in dvd e Blu-ray del film, editerà col Museo del Cinema un volume curato da Sergio M. Grmek Germani sul magnifico incontro nel cinema di Paola Drigo, Siro Angeli e Vittorio Cottafavi».

presentazione della CdF per l'evento alla Mostra del Cinema di Venezia 2019

MARIA ZEF

Regia: Vittorio Cottafavi; *soggetto:* dal romanzo di Paola Drigo; *sceneggiatura:* Siro Angeli, V. Cottafavi; *fotografia:* Nando Forni; *montaggio:* Paolo Mercandini; *interpreti:* Renata Chiappino, Neda Meneghesso, Anna Bellina, S. Angeli, Maurizio Scarsini, Cesare Bovenzi; *produzione:* RAI Sede Regionale per il Friuli-Venezia Giulia; *origine:* Italia, 1981; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 122'. Copia 35mm da Cineteca del Friuli.

«Per Vittorio Cottafavi *Maria Zef* doveva significare qualcosa che va al di là del suo riconosciuto valore letterario, se ha potuto covare per quarant'anni il progetto di trarne un film. Io mi rammaricavo di non aver avuto occasione di leggere il copione, a suo tempo, anche perché lo si diceva ispirato a una vicenda realmente accaduta in Carnia. Mi interessava tra l'altro constatare se l'autrice fosse riuscita a rendere verosimile il vero, il che comporta difficoltà che forse l'opera di pura invenzione non presenta. Quando mi si è proposto di sceneggiare il romanzo, non mi sono occorse molte pagine per consentire alla genuina evocazione di un ambiente e di personaggi che mi erano abbastanza familiari, essendo io stesso nato e cresciuto in un piccolo paese carnico. [...] La nostra trasposizione televisiva non ha richiesto radicali interventi, oltre quelli normalmente indispensabili per ogni operazione del genere. Eliminando certi indugi che rallentano l'azione, specie nella prima parte, abbiamo tratteggiato con lineamenti più precisi la figura di Rosute, e approfondito il

rapporto affettivo tra le due sorelle, per rendere umanamente più comprensibile, se non giustificabile, il gesto finale di Mariute. Abbiamo di proposito escluso dai moventi possibili la paura di essere stata contagiata e la ripetizione della violenza, mentre abbiamo inserito ex novo alcune scene incentrate sul Natale, alla cui ricorrenza l'autrice non dedica neppure una riga, sebbene la storia si svolga nei mesi invernali. Probabilmente avrà riversato sul personaggio il proprio confessato agnosticismo, dimenticando che nei Carnici il sentimento religioso non è meno vivo che altrove perché rifugge da ostentate manifestazioni esterne. Lo è anche in Barbe Zef, che patisce le sue colpe più di quanto faticchi ad ammetterle, e lamentando l'assenza di Dio, ne invoca la presenza, magari con le bestemmie. Devo la parte di protagonista maschile, in *Maria Zef*, all'amichevole sopraffazione del regista, il quale vedeva in me le *phisique du rôle*, come se questo bastasse: è il mio alibi per addossare a lui il merito o il demerito del risultato».

Siro Angeli, *Un'umanità lacerata ma non soffocata*, in Vittorio Cottafavi, *Maria Zef*, «Quaderno Rai», n. 4, RAI, Udine 1981

«Il romanzo della Drigo è in lingua italiana, con incursioni nel dialetto; il film, sceneggiato in collaborazione con Siro Angeli, è in lingua friulana. Non ci sono attori professionisti, solo personaggi presi dalla realtà. Il tono sommesso del racconto, girato fra le montagne intorno a Forni, monta fino a una tempesta da tragedia greca. È come se un progetto letterario d'impronta verista, di quelli cari al cinema di Soldati e

Castellani negli anni in cui debuttò Cottafavi, venisse ripreso con la consapevolezza antropologica del cinema contadino anni Settanta (il riferimento a *L'albero degli zoccoli* è evidente). E in più il regista immette nell'operazione la sua ricca esperienza di rivisitatore televisivo dei classici, la capacità di scandagliare il buio delle coscienze di personaggi rozzi solo in apparenza. Vedrete come si trasforma, si illumina e si spegne il volto di Renata Chiappino, che sembra quello di una montanara qualsiasi; nel finale, quando innalza l'accetta sullo zio addormentato la protagonista diventa addirittura una versione ladina di Elettra. Si potrà trovarla vecchio stile, ma noi abbiamo ammirato la discrezione con cui Cottafavi fa svolgere fuori scena gli episodi brutali: dopo tanto falso sangue nei film, sorprende riscoprire la terribilità del segno allusivo. E il personaggio di Barbe Zef, affidato con scelta geniale allo stesso Siro Angeli, è degno di entrare nella storia degli "attori naturali". Valligiano dal volto inciso come di legno, scarso di parole, chiuso e cupo, sulle prime potrebbe anche apparire un burbero benefico; per poi rivelare, in una progressione di indizi molto calibrata, la natura di mostro; e infine denudando, in un estremo risvolto, la sua profonda dolente umanità di povero diavolo. Quando dice: "Ognùn al sa di sé. Bisogna provâ a essi drenti di ce ch'a nus succet... I faz a no son mai come ch'a samein a chei altri..." (che significa, come si legge nei sottotitoli: "Ognuno sa di sé. Bisogna provare a essere dentro a ciò che ci succede. I fatti non sono mai come sembrano agli altri") si pensa alla

metamorfosi dell'assassino Peter Lorre nel finale di *M*, allo smontaggio dell'orco *Riccardo III* fra le mani sapientissime di Laurence Olivier».

Tullio Kezich, *Mariute, donna di ferro*, «La Repubblica», 21 novembre 1981

IL TAGLIO DEL BOSCO

Regia: Vittorio Cottafavi; *soggetto*: dal romanzo di Carlo Cassola; *sceneggiatura*: Marcello Fondato, Giuseppe Lazari; *fotografia*: Eugenio Thellung; *montaggio*: Franca Di Lorenzo; *musica*: Antonio Pérez Olea; *interpreti*: Gian Maria Volonté, Domenico Bartoletti, Giovanni Bartoletti, Gildo Toninelli; *produzione*: RAI; *origine*: Italia, 1963; *formato*: 16mm, b/n; *durata*: 56'. Copia 16mm da Museo Nazionale del Cinema.

«L'atmosfera sentimentale del personaggio protagonista era molto importante: un uomo con due figli che ha perso la moglie pochi mesi prima e che si sente come se gli avessero amputato entrambe le gambe, sentimentalmente parlando; è un invalido di sentimenti, perché non riesce ad abituarsi alla morte della moglie e si dedica anima e corpo al compito di tagliare un bosco con altri boscaioli. Dopo aver lavorato così tutto l'inverno, torna a casa, ma il ricordo della moglie continua a essere vivo in lui. Al cimitero, nella scena finale, la invoca, chiedendole di concedergli la rassegnazione, e prende la strada del ritorno. Questo si poteva fare solamente con veri boscaioli e scenari reali. Così che proposi di girarlo come un telefilm,

e la proposta fu accolta. Ci recammo in Toscana, a Tirli, il luogo autentico dell'azione. Localizzammo il bosco da tagliare e i boscaioli che avrebbero fatto il loro compito. Ma chi poteva interpretare il personaggio principale, esprimere la complessità dei suoi sentimenti, dargli una luce interiore? Le persone sensibili non possono liberarsi del loro dolore comunicandolo agli altri, perché non sono in grado di comunicare: in loro la comunicazione è segreta, il sentimento rimane chiuso nel profondo. Un attore che potesse riuscirci e potesse risultare credibile al fianco di reali boscaioli era Gian Maria Volonté. Possiede inoltre una straordinaria capacità di assimilare lingue e dialetti, come ha dimostrato in seguito. Lo portai a Tirli, e gli feci passare alcuni giorni con i boscaioli. Volonté si faceva leggere tutti i giorni il suo copione, per assimilare l'accento, le cadenze, e ci riuscì perfettamente. Logicamente, registrai il suono in presa diretta.».

Vittorio Cottafavi
in AA.VV., *Vittorio Cottafavi*,
Filmoteca Nacional de España, 1980

QUELLI DELLA MONTAGNA

Regia: Aldo Vergano; *supervisione*: Alessandro Blasetti; *soggetto*: Cino Betrone; *sceneggiatura*: A. Blasetti, Corrado Pavolini, Alberto Spaini, A. Vergano, Vittorio Cottafavi, Raffaele Luciani, Sergio Pugliese; *fotografia*: Arturo Clmati, Mario Craveri; *montaggio*: Fernando Cerchio; *musica*: Annibale Bizzelli; *interpreti*: Amedeo Nazzari, Mariella Lotti, Mario Ferrari, Nico Pepe; *produzione*:

API/ Lux; *origine*: Italia, 1942; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 93'. Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca del Friuli.

«Vergano, nelle intenzioni, voleva fare un film che si avvicinasse al documentario. Un documento in cui narrativamente c'era un problema. Il mito dell'uomo superiore, del militare ideale o idealizzato che metteva in crisi il rapporto di un giovane ufficiale con la moglie. Un mito che poi doveva inevitabilmente tramontare perché costruito, come tutte le mitizzazioni, su elementi reali, ma obliterando e cancellando tutti gli altri elementi del personaggio. Man mano che questi ultimi venivano fuori, si vedeva quanto meno mitico e quanto più uomo egli fosse. Quindi un documento con un sottofondo psicologico: la lieve, sottile storia di una crisi di rapporto tra una moglie e un marito durante la guerra. [...] Ricordo questo film come qualche cosa che avrebbe dovuto essere vietato in periodo di guerra, perché critico e deprimente... D'altra parte c'era un'esaltazione della tradizione delle truppe alpine, della solidarietà di questi uomini che vivono a così stretto contatto da aversi in pratica un completo livellamento: ufficiale o soldato, la vita è uguale. Bivaccavano sotto la tenda alla stessa maniera, si nutrono dello stesso rancio. Nel film c'era qualcosa del genere. Ma per il resto a me non sembra che fosse un film di propaganda».

Vittorio Cottafavi in Francesco Savio,
Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano 1930-1943, a cura di Tullio Kezich, Bulzoni, Roma, 1979

LA FANTARCA

Regia: Vittorio Cottafavi; *soggetto*: dal romanzo di Giuseppe Berto; *libretto*: Pier Benedetto Betoli; *luci*: Corrado Bartoloni; *musica*: Roman Vlad; *interpreti*: Iolanda Meneguzzer, Laura Zanini, Alvinio Misciano, Lino Puglisi, Riccardo Cucciolla (voce); *produzione*: RAI; *origine*: Italia, 1966-1968; *formato*: video, b/n; *durata*: 64'. Copia digitale (da video) da Anno Uno.

«È un'opera lirica composta dal maestro Roman Vlad su un libretto di Berto. Il tema è una fantasia per bambini che narra come sulla Terra, all'approssimarsi di una guerra atomica e magnetica, alcuni emigranti calabresi si imbarcano su una nave spaziale che è un vecchio catorcio, che si trasforma in una piccola arca di Noè, dato che portano anche animali. Durante il viaggio scoppia questa guerra atomica e magnetica, e il mondo va in pezzi. La nave, la "Fantarca", perde il controllo e cade sulla Terra, in un luogo che presumibilmente doveva essere la Grecia. I resti della Fantarca, con i suoi pezzi di metallo che rappresentano una potenza superiore, diventano un luogo sacro. Tutti gli uomini tornano a lavorare. Un ragazzo si incolla delle piume d'uccello sulle braccia, si dirige verso il mare, sale su un grande scoglio e prova a volare. Così ritorna Icaro: il mondo è finito, la civiltà è scomparsa, si ritorna al principio della storia e ai tentativi di volo. Il destino dell'uomo ha sempre puntato verso il volo. La musica era un felice mix di tutti i tipi di melodia, dal rondò mozartiano fino alla musica elet-

tronica, passando per la musica concreta, la musica atonale, eccetera, senza dimenticare le parti cantate; c'era una canzone popolare calabrese, c'era di tutto».

Vittorio Cottafavi in AA.VV.,
Vittorio Cottafavi, Filmoteca Nacional
de España, 1980

I CENTO CAVALIERI

Regia: Vittorio Cottafavi; *soggetto:* V. Cottafavi, Giorgio Prosperi, José María Otero; *sceneggiatura:* V. Cottafavi, J.M. Otero, G. Prosperi, Enrico Ribulsi, José Luis Guarnier; *fotografia:* Francisco Martín; *montaggio:* Maurizio Lucidi; *musica:* Antonio Pérez Olea; *interpreti:* Mark Damon, Antonella Lualdi, Arnoldo Foà, Gastone Moschin, Wolfgang Preiss, Salvatore Furnari, E. Ribulsi; *produzione:* Domiziana/PROCUSA/International Germania Film; *origine:* Italia/Spagna/RFT, 1964; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 115'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Questo film, basato su un episodio di lotta tra gli spagnoli e l'invasore arabo, è importante in diversi modi, di cui il principale è senza dubbio la commistione di generi. Renoir aveva già abbozzato qualche tentativo in questo senso, giocando sia sul legame fluido e organico tra generi opposti, sia sul loro contrasto. Cottafavi invece si interessa alla loro giustapposizione sistematica. «Non è impossibile che il mio film sconcerti. Ha sconcertato soprattutto chi ci ha lavorato. Lo sceneggiatore credeva di scrivere un certo film, il produt-

tore credeva di produrne un altro, gli attori ne interpretavano un terzo, e il risultato ottenuto non ha evidentemente nessun rapporto coi tre precedenti!». Il risultato è il volere del regista che ha tenuto insieme tutti i fili. Cottafavi converrebbe con me nel ricorrere alla terminologia di Hugo per definire questa mescolanza straordinaria (e stridente) del sublime e del grottesco: *I cento cavalieri*, in fin dei conti, è un film molto più shakespeariano dei film di Welles tratti da Shakespeare. [...] Di una eccezionale ricchezza di linguaggio, *I cento cavalieri* racchiude troppe scoperte, insieme a una insolita comicità e bellezza difficili da descrivere. Citerei solo due esempi completamente differenti. Il primo perché nessuno ne è a conoscenza: la canzone dei banditi, non tradotta in francese, è un adattamento della *Ballata dell'impiccato* di François Villon. Il secondo perché tutti l'hanno visto e lo vedranno, è nel momento della battaglia: la degradazione pressoché impercettibile dei colori verso il bianco e nero conferisce alla scena l'anonimato brutale di una scena d'attualità. *I cento cavalieri* conferma la bontà della scommessa di quella frazione della critica francese che, come ha fatto per Losey o Walsh, riserva da più di dieci anni la massima attenzione al lavoro di Vittorio Cottafavi».

Michel Mourlet, *Du côté de Shakespeare*, «Les Nouvelles Littéraires», 23 gennaio 1969

Popoli e paesi d'Italia nel cinema dell'austriaco Peter Schreiner, I



LA RICERCA DI ME STESSO PER TE
di Olaf Möller

Peter Schreiner è un vero solitario, non solo nel contesto austriaco, ma in quello del cinema internazionale. Nel corso di oltre quarant'anni, ha infatti sviluppato una teoria e una prassi del fare cinema che è sua e soltanto sua: il cinema come un modo di imparare a vivere esprimendo i propri bisogni e le proprie idee. Certamente si potrebbe dire lo stesso di altri autori, come Michael Pilz, con cui Schreiner ha collaborato in veste di direttore della fotografia per *Feldberg* (1990). All'inizio Schreiner aveva studiato per diventare appunto direttore della fotografia, lavorando per un po' in quel settore, ma già dai tempi dell'Università a Vienna aveva intuito che creare luci e immagini per altre persone non era la sua strada, o comunque non lo era abbastanza. Soprattutto, era troppo alienante, e se Schreiner cercava qualcosa nel cinema come nella vita era proprio un modo per essere meno alienato rispetto al mondo e alle persone. Il cinema doveva essere una occasione per avvicinarsi alla vita, per darle un senso. Il che spiega anche un'interruzione improvvisa nella sua opera: durante un festival piuttosto importante, tornando in sala dopo la proiezione di *Die blaue Ferne* (1996) e trovandola vuota, il regista precipitò in una crisi spirituale così profonda da abbandonare il cinema per quasi un decennio, lavorando invece all'aeroporto di Vienna. Ci sono quindi due fasi nella filmografia di Schreiner, una analogica (1982-1995) e l'altra digitale (2006-), e in entrambe curiosamente ci

sono film realizzati in isola linguistiche dove si parlano ancora antiche lingue metà italiane e metà tedesche: *I Cimbri* (1991) e *Bellavista* (2006). Si tratta di un caso? In parte sì, perché *I Cimbri* nasce dalla scomparsa di un parente di Schreiner, mentre all'origine di *Bellavista* c'è l'incontro casuale con una donna della valle di Plodar, Giuliana Pachner, che avrebbe poi interpretato quasi tutti i film del regista, per soccombere poi recentemente a causa di una malattia. Ma in parte non è un caso, perché se il cinema di Schreiner è attratto dal confine fra documentario e finzione, il regista sembra anche attratto da quelle esistenze che sfumano e trascendono le consuete divisioni socio-culturali. La popolazione di queste regioni vive davvero sospesa fra stati nazionali e culture, in una condizione unica la cui esistenza è continuamente in pericolo, perché loro sono così pochi, mentre il resto del mondo è così enorme... La divisione che Schreiner è interessato a osservare è quella fra bianco e nero vs. colore: sostenitore del primo, il regista rifiuta come Lav Diaz di perdersi nel realismo artificiale del colore, o forse sarebbe meglio dire che rispetto al suo modo di guardare e trovare un senso al mondo, il colore rappresenta più che altro una distrazione. Tutto sembra aperto a interrogativi, a partire da chi sarà di fronte alla macchina da presa (inizialmente Schreiner stesso, che si è poi ritirato per offrire spazio agli altri, ma che sembra interessato a tornare in campo) e dallo statuto di ogni film come contemplazione sulla percezione di un tempo che scorre attraverso le inquadrature, oppure come scultura



da *Bellavista*

plastica informata da schegge estratte dal flusso del tempo. Poche e rare sono le esperienze cinematografiche più profonde di quelle offerte da Peter Schreiner. Questo è solo un primo incontro, un'occasione per guardare le cose da vicino con occhi da lontano.

I CIMBRI

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Peter Schreiner; *interpreti:* Adele Dal Bosco, Fortunato Dal Bosco, Germano Dal Bosco, Romano Nordera, Corinna Pernigotti; *produzione:* P. Schreiner;

origine: Austria, 1981; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 125'.

Copia 16mm da Österreichisches Filmmuseum (su autorizzazione di Peter Schreiner).

«Anche *I Cimbri* di Peter Schreiner, un attento accostamento a una cultura in estinzione, è caratterizzato innanzitutto da una curiosità di tipo etnografico: in Italia nel piccolo villaggio di montagna di Giazza vivono ancora rappresentanti di una cultura originaria del XIII secolo. Solo le persone più anziane parlano ancora un tedesco arcaico e perpetuano antichi rituali di un'epoca che è

riuscita a contrastare con ostinazione la cultura moderna nella sua forza distruttrice. Quello che Schreiner, regista e operatore, cerca di realizzare nel suo film è più una traduzione cinematografica di questo “altro tempo” che un ritratto del villaggio e della sua gente. Con ostinata perseveranza la macchina da presa di Schreiner mostra allo spettatore i quasi impercettibili mutamenti nelle due ore di film. “Una meditazione sull’età e sull’eterno flusso del tempo”, così un critico ha definito *I Cimbri*.

Constantin Wulff, *Il documentario in Austria*, in Francesco Bono, *Austria (in)felix*, AIACE/Blimp, Roma-Graz, 1992

BELLAVISTA

Regia, fotografia, montaggio: Peter Schreiner; *sceneggiatura:* P. Schreiner, Giuliana Pachner; *interpreti:* G. Pachner, Erminia Colle-Tiz, Bernardina Piller-Puicher; *produzione:* Echtzeitfilm/P. Schreiner; *origine:* Austria, 2006; *formato:* video, b/n; *durata:* 117’.

Copia 35mm da Österreichisches Film-museum (su autorizzazione di Peter Schreiner).

Bellavista, il nome di tanti hotel di montagna, è anche il nome di un hotel di Sappada, un’enclave linguistica delle Alpi Carniche, sul confine tra Italia e Austria. Giuliana, l’unica figlia femmina di Piero e di sua moglie Diana, ha vissuto lungamente all’estero, prima di dedicarsi alla gestione dell’hotel di famiglia insieme con il fratello. Sono stati due brutti incidenti e la morte del suo secondo fratello a riportare Giuliana a

vivere nella casa dei genitori. Accanto al suo lavoro nelle cucine dell’hotel, studia da anni il dialetto che lei parla fin da giovane, il Plodar, o Sappadino. Il film accompagna Giuliana a far visita ad alcuni vecchi abitanti del villaggio dov’è nata, in un ritorno alle origini che la costringe a fare i conti con le luci e le ombre della sua vita.

Castelli di sabbia, III

Ingoiare la luce



INGOIARE LA LUCE
di Mila Lazić

Bojana Burnać, Hana Jušić, Ivan Salatić, Jelena Maksimović, Marko Grba Singh: la nuova generazione del cinema serbo-croato-bosniaco-montenegrino di “Castelli di sabbia” ha poco più di trent’anni. Nati negli anni Ottanta, ancora in SFRJ/RSFJ, e cresciuti durante il peggior periodo della storia jugoslava, hanno percepito e osservato la forte transizione che ha segnato sia “padri” che “figli”. Parlano e riflettono sull’eredità ricevuta, con uno sguardo attento e un metodo analitico, mai didattico o didascalico. Sono semplicemente presenti, registrano e documentano il fenomeno. Osservano senza giudizio, la camera è puntata in modo cosciente, “illumina” con un semplice lume, spesso dark, le sfere della vita. Il loro documentarismo è “ibrido”, poetico, fluido (ben oltre la frequente presenza di acque dolci o salate), corposo e senza bruschi tagli. I bianconeri sfumano in un’oscurità, ma appena visibilmente colorata. Ogni tanto li sorprende un abbaglio di luce, ma poco solare. La musica spesso parla in maniera più esplicita, conclude un tema come la postfazione di un saggio. La terza parte di “Castelli di sabbia”, in qualche maniera chiude il cerchio iniziato con le avanguardie croato-serbe. Il territorio artistico e produttivo, basato esclusivamente sul bisogno/urgenza di esprimersi è diventato un territorio unico. Gli autori di diverse provenienze e professionalità sono intrecciati con (o senza) le loro significative case di produzione (Non Aligned Film, Restart, Kinorama, Art&Popcorn, Meander Film,

Baboon Production, Nukleus film), che riescono ad approdare al di fuori dei confini dei propri stati e della *Regija* (il nome usato per chiamare in modo generico l’insieme degli stati che una volta facevano parte della federazione jugoslava). Il nucleo del programma è proprio quel loro felice e potente intreccio, ovvero l’insieme delle figure che lo compongono, di cui una in particolare: Jelena Maksimović, montatrice e regista che ha al suo attivo 42 film realizzati principalmente con autori della sua generazione, provenienti da Serbia, Montenegro, Bosnia ed Erzegovina, Croazia, Slovenia, Macedonia. Certamente meriterebbe un programma ancora più ampio (che potrebbe includere Ognjen Glavonić con *Dubina dva*, *Abdul & Hamza* di Grba Singh e alcuni altri), ma già con questa selezione possiamo notare la sua impronta e immaginare un percorso di continua ascesa. Dei dodici titoli in programma, cinque lungometraggi sono opere prime, di un’intensità e bravura che fanno sperare che il cinema possa proseguire sano e vitale nonostante le difficoltà specifiche e socio-economiche di ognuno dei paesi della *Regija*. Bojana Burnać e Damian Nenadić hanno realizzato documentari di straordinaria intensità e bellezza (le riprese sott’acqua le firma la regista) e di importanza culturale e sociale-sanitaria in Croazia, mentre le due cittadine dell’Adriatico croato e montenegrino, con le due figure femminili Marijana e Sanja, sono le protagoniste dei film di Hana Jušić e di Ivan Salatić; Vuk Ršumović racconta la straziante storia di Haris, il bambino lupo abbandonato sulle montagne bosniache.

Protagoniste dei film sono sempre persone che “lottano e combattono”, cercando di trovare la propria strada all’interno delle architetture dissipate dall’eredità inesistente lasciata dai genitori. Le loro azioni sono inutili, spesso grottesche, impedito dalle circostanze. I passi sono lievi, è un cammino sul posto, che notiamo anche nel protagonista ormai adulto del film di Damir Čučić, ma la lotta e la (ri)creazione dolorosa è continua (*In utero*).

Ci fermiamo qui con “Castelli di sabbia”, ottimisti e fiduciosi di poter continuare a emanare la luce inghiottita e recuperare i nomi omessi: Stefan Djordjević, il giovane DOP, fotografo e regista di Bor, il duo Čučić-Škorić e il loro *Mitch - dnevnik jednog šizofreni ara*, gli autori Dević e Jurić, individualmente e in tandem, Aron Sekelj con *Pejzaži rata*, *pejzaži mira...*

TI IMAŠ NOĆ / YOU HAVE THE NIGHT TU HAI LA NOTTE

Regia, sceneggiatura: Ivan Salatić; *fotografia:* Ivan Marković; *montaggio:* Jelena Maksimović; *suono:* Jakov Munižaba; *interpreti:* Ivana Vuković, Momo Pićurić, Nikola Stojanović, Luka Petrone, Jasna Djuričić, Boris Isaković; *produzione:* Jelena Angelovski, Dušan Kasalica per Meander Film, Stefan Ivančić per Non Aligned Films; *origine:* Montenegro/Quatar/Serbia 2018; *formato:* digitale, col.; *durata:* 82’. Copia DCP da Meander Film.

«La fine della classe operaia e il declino – forse definitivo – del mondo per co-



Dal film *Ti imaš noć*

me lo conosciamo e lo abbiamo conosciuto, fondato sul lavoro».

Beatrice Fiorentino,
«Cinemazero Notizie», ottobre 2018

«Sento che le cose stanno lentamente scomparendo senza possibilità di reincarnarsi. Tutte le persone nel mio film cercano di trovare un lavoro e falliscono, parlano del fatto che non si producono, parlano del fatto che non si producono più, che i tempi di una volta non possono tornare. Quando parlo del lavoro, penso anche all'assenza di una visione della vita, di pianificazione. Senza l'idea di cosa faremo in futuro e di cosa stiamo producendo ora, scompariremo noi stessi. Questa è la premessa. Questo fatto non è legato solo al territorio serbo o montenegrino. Attualmente viviamo in una permanente transizione che per noi significa il purgatorio, ma tutto il mondo è in transizione e nessuno sa dove questo ci porterà. Da noi è ancora presente la vecchia generazione e l'entusiasmo con il quale loro ha costruito il sistema precedente, ma esistiamo anche noi, che non riusciamo a vedere oltre al nostro naso e non siamo capaci di immaginare il nostro futuro».

Dichiarazioni di Ivan Salatić
in «Politika», 7 settembre 2018

IVAN SALATIĆ (Dubrovnik 1982), montenegrino di Castelnuovo di Cattaro, legato al mare che considera «uno stato a sé», si è formato tra la Scuola superiore d'arte a Belgrado, Facoltà di arti drammatiche a Cettigne e HFBK (l'Università delle Belle Arti) di Amburgo. I suoi cortometraggi mescolano il documentario e la finzione. Con *Dvorišta/Backyards*

è presente nel 2015 alla Mostra di Venezia. Il suo primo lungometraggio *Ti imaš noć / You Have the Night* è presentato alla Settimana Internazionale della Critica alla Mostra di Venezia 2018.

STARS OF GAOMLINGU

Regia, sceneggiatura, fotografia: Marko Grba Singh; *montaggio:* Jelena Maksimović; *musica:* Magazin (Kokolo); *suo-no:* Jakov Munižaba; *interpreti:* Marko Grba Singh, Jiang Lian, Shuke, Ding Yao; *produzione:* FDU/Looking China/Non Aligned Films; *origine:* Serbia/Cina 2017; *formato:* HD, col.; *durata:* 23'. Copia digitale da Non Aligned Films.

In occasione di una residenza artistica nel sud-ovest della Cina, l'autore scopre l'osservatorio di Gaomeigu e il popolo Naxi, che da mille anni osserva il cielo. Qual è la connessione tra l'osservazione astronomica moderna e l'antica mitologia cosmologica? Il telescopio innesca vecchie e nuove leggende. I miti possono essere in grado di determinare un territorio. Questa vaga e poetica definizione collega idealmente due paesi, la Serbia e la Cina, ognuno caratterizzato dalla presenza costante delle proprie figure mitiche, Kraljević Marko e Sanduo, dal Medioevo ad oggi.

MARKO GRBA SINGH (Belgrado 1988), laureato in regia di film e tv alla facoltà di arti drammatiche (FDU) di Belgrado, attualmente segue un dottorato, approfondendo docu-fiction. Il suo primo mediometraggio *Abdul & Hamza* ha vinto

il premio speciale al FID Marseille 2015. *Stars of Gaomeigu* ha vinto Premio per il più innovativo cortometraggio al festival *Visions du Reel* a Nyon 2017.

NE GLEDAJ MI U PIJAT / QUIT STARING AT MY PLATE

Regia, soggetto, sceneggiatura: Hana Jušić; *fotografia:* Jana Plečaš; *montaggio:* Jan Klemche; *musica:* Hrvoje Nikšić; *interpreti:* Mia Petričević, Nikša Butijer, Arijana Čulina, Zlatko Burić, Karla Brbić; *produzione:* Kinorama (Zagabria), Beofilm (DK), Hrvatska Radiotelevizija HRT; *origine:* Croazia/Danimarca 2016; *formato:* digitale, col.; *durata:* 105'.

Copia DCP da New Europe Film Sales.

Fin dai suoi primi cortometraggi Hana Jušić si concentra sulle dinamiche all'interno della famiglia, il più piccolo nucleo sociale, fatto da persone che per definizione si vogliono bene, ma che spesso intimoriscono i propri cari. Sono famiglie comuni, in un'epoca di post-transizione in Croazia, risultato delle condizioni sociali ed economiche del periodo, dove gli uomini ormai servono a poco o a niente. Finita la guerra, i campi sono abbandonati e le fabbriche inesistenti. L'economia ruota attorno alle donne, che pensano a provvedere alla famiglia, ma la legge del *pater familias* non si affievolisce, il patriarcato è orgogliosamente protetto dalla tradizione. Il film ha vinto il premio FEDEORA per il miglior film europeo alla Mostra di Venezia. È girato a Sebenicco, città natale dell'autrice.

Dalle note di regia: «Sono cresciuta nella città di Sebenicco, con la sua miscela distintiva di grandiosità rinascimentale e decadenza postindustriale, in un ambiente molto simile a quello raffigurato nel film. Sebbene questo film sia lungi dall'essere la mia storia personale, tutti i personaggi sono vagamente basati sulla mia famiglia, i miei parenti e i vicini. Ho sempre sentito che le persone sono come piccole bestie: hanno bisogno di amore e vicinanza, ma spesso sono soffocanti e crudeli, specialmente con coloro che amano. E si comportano peggio di tutto nei confronti del resto del loro branco, che è, in termini umani, la loro famiglia».

HANA JUŠIĆ (1983), laureata in cinema e regia televisiva presso l'Accademia di arte drammatica di Zagabria dopo aver compiuto gli studi in letteratura comparata e lingua e letteratura inglese. Attualmente frequenta studi post-laurea in letteratura e cinema.

MEZOSTAJUN

Regia, sceneggiatura: Ivan Ramljak; *fotografia:* Smiljka Guštak; *montaggio:* Jelena Maksimović, Damir Čučić; *suo-no:* Ivan Ramljak, Jakov Munižaba; *produzione:* Restart; *origine:* Croazia 2018; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 19'. Copia digitale da Restart.

Pronipote dello sperimentalista croato Mihovil Pansini, torna a raccontare Alto Adriatico (*Kino Otok; Brodovi i dalje ne pristaju...*), approfondendo i rapporti spazio-temporali di un paesino medi-

terraneo (Curzola), dove il ruolo degli spazi pubblici del paese nella vita delle persone varia notevolmente a seconda della stagione dell'anno. Elementi d'estate e inverno cinematograficamente si intrecciano e creano nella percezione degli spettatori un nuovo (inter)spazio esistenziale, una nuova stagione intermedia, appunto "mezostajun".

IVAN RAMLJAK (Zagreb 1974), critico cinematografico, giornalista, editore, regista, autore principalmente dei corti sperimentali e documentaristici, curatore indipendente, ideatore del programma di cortometraggi "Short Tuesday" al Cinema Tuškanac di Zagabria, organizzatore del primo Human Rights Film Festival a Zagabria.

NIČIJE DETE / NO ONE'S CHILD

FIGLIO DI NESSUNO

Regia, sceneggiatura: Vuk Ršumović; *fotografia:* Damjan Radanović; *montaggio:* Mirko Bojović; *musica:* Jura Ferina, Pavao Miholjević; *interpreti:* Denis Murić, Pavle Čemerikić, Miloš Timotijević, Isidora Janković, Tihomir Stanić; *produzione:* Art&Popcorn (Belgrado); *coproduzione:* Baboon Production (Belgrado)/Kinorama (Zagabria)/Radio Televizija Srbije (RTS); *origine:* Serbia/Croazia 2014; *formato* digitale, col.; *durata:* 95'.

Copia DCP da Soul Food d.o.o.

Alla fine degli anni Ottanta, un ragazzo viene trovato sulle montagne della Bosnia ed Erzegovina. Nessuno ha scoperto come è venuto allo stato brado, né



da *Mezostajun*

se gli animali lo hanno nutrito e allevato. Il ragazzo "selvaggio" viene affidato e rieducato in un orfanotrofio in Serbia e rinvio in Bosnia, proprio nel periodo dell'inizio della guerra in Jugoslavia.

«La Jugoslavia era sicuramente un sistema estremamente stabile proprio perché era basato sulla famiglia, su dei valori tradizionali molto radicati. Poi, con la guerra, tutto è cambiato. La società è stata travolta dal conflitto e ne è uscita disgregata, anche dal punto di vista della coesione delle famiglie. A un certo punto del lavoro, mi sono reso conto che stavo anche realizzando un film il cui tema fondamentale era il senso di appartenenza a qualcosa».

Vuk Ršumović,
intervistato da Rodolfo Toé
per Osservatorio Balcani Caucaso

VUK RŠUMOVIĆ (Belgrado 1975), regista, sceneggiatore, produttore (nel 2007 fonda la BaBoon Production), autore di

serie TV, collabora con i principali teatri serbi. *Ničije dete / No One's Child* è la sua opera prima, premiata al Festival del Cinema di Venezia: FIPRESCI come Miglior film Orizzonti e Settimana Internazionale della Critica; FEDEORA per il migliore sceneggiatore.

KASNO SMO SE SRELI / AT LEAST WE'VE MET

Regia, sceneggiatura: Marko Grba Singh; *fotografia, montaggio:* Marko Grba Singh, Stefan Ivančić; *suono/sound design:* Branko Topalović, Nikola Lukić; *interpreti:* Zoran Papović-Papke; *produzione:* FDU, Filmgrgisme; *origine:* Serbia, 2012; *formato:* digitale, col.; *durata:* 15'.

Copia digitale da FDU / Non Aligned Films.

Ancora studente del secondo anno di regia alla Facoltà di arti drammatiche, Marko Grba Singh realizza il curioso ritratto di un personaggio della vita belgradese: un senzatetto di grande cultura, figlio di diplomatici, al quale il brusco cambiamento del sistema in Jugoslavia stravolge la vita.

Il film ha avuto la prima mondiale al festival Visions du Reel 2012, nella sezione "Premiers pas".

PISMO ĆACI / A LETTER TO MY FATHER

Regia, sceneggiatura: Damir Čučić; *soggetto:* dal monologo di Milivoj Beader; *fotografia:* Boris Poljak; *montaggio:* Damir Čučić, Hrvoje Mršić; *sound*

design: Martin Semenčić; *interpreti:* Milivoj Beader, Mate Gulin; *produzione:* HFS (Vera Robić Škarica); *origine:* Croazia, 2012; *formato:* digitale, col.; *durata:* 72'.

Copia DCP da Hrvatski filmski savez.

Prodotto come film sperimentale, è il primo lungometraggio di Čučić, dopo decine di corti e documentari. Un ritratto del rapporto tra un padre e un figlio originari del retroterra dalmata.

«Le mie doti cinematografiche si sono sviluppate negli anni Novanta e sono stato abbastanza fortunato da collaborare con molti autori sperimentali. All'epoca, secondo me, il cinema sperimentale era l'unico ambito nel quale la Croazia era il riferimento a livello mondiale. Le altre forme cinematografiche nella Croazia del tempo erano mediocri o pessime. Ivan Ladislav Galeta, Tom Gotovac, Boris Poljak, Milan Bukovac, Zdravko Mustać e altri sono riusciti a infettarmi permanentemente con la sperimentazione, e ho continuato fino a oggi esplorando ogni area dell'espressione cinematografica. *Pismo Ćaci* flirta con fiction, documentario e sperimentazione, perché mi piace giocare con il cinema così. Abbiamo modificato e aggiunto elementi alla storia durante le riprese, e poi abbiamo cambiato tutto nel montaggio. Per fare una cosa così devi capirti bene con i collaboratori, e io ho lavorato con attori eccezionali e troupe esperte. Il nostro lavoro è stato fruttuoso, ma so che sperimentando si può sbagliare. Ed è esattamente in questa incertezza sperimentale che ho tro-

vato una profonda passione per l'arte filmica».

Vladan Petković, «Cineuropa»,
18 ottobre 2012

DALJINE / HEAVENS

LONTANANZE

Regia, sceneggiatura, montaggio: Jelena Maksimović, Ivan Salatić; *fotografia:* Ivan Marković, Relja Ilić, Živko Žikić; *interpreti:* Aleksandra Dačić; *musica:* Pavle Popov; *suono:* Jakov Munižaba; *produzione:* Non Aligned Films; *origine:* Serbia, 2014; *formato:* digitale, col.; *durata:* 19'.

Copia digitale da Non Aligned Films.

C'è una dedica alla fine del film: «Našim očevima», *ai nostri padri / to our dads*. *Daljine* è un “home movie” che mescola le immagini d'archivio dei momenti felici del periodo del benessere e la prosperità dei padri e figli, con le immagini del presente, dei figli senza padri. La vita in movimento (la corsa nel campo di grano, le pedalate in bici) in cerca di compensare la “lontananza” (*heavens* in traduzione inglese) che separano i mondi delle due generazioni. Jelena Maksimović e Ivan Salatić firmano insieme questo film.

DANI LUDILA / DAYS OF MADNESS

Regia: Damian Nenadić; *story supervisor:* Jelena Maksimović; *fotografia:* Maja Šćukanec, Mladen Bađun, Damian Nenadić, Srđan Kovačević; *montaggio:* Sandra Bastašić; *musica:* Miro Manojlović, Filip Sertić; *interpreti:* Maja Šćukanec,

Mladen Bađun; *produzione:* Restart (Zagabria), Petra Pan Film (Ljubljana); *origine:* Croazia/Slovenia, 2012; *formato:* HD/HDV/DV, col.; *durata:* 73'.

Copia digitale da Restart.

Un video partecipativo, un'impresa cinematografica durata più di 6 anni con 250 ore di girato, conclusasi felicemente al Museo della follia in Slovenia. Maja e Mladen, entrambi con i propri problemi psichiatrici, con la camera in mano come psicoterapeuta, riescono a raccontarsi e ad esprimere le loro esperienze e riflessioni rispetto al rapporto tra gli utenti e il sistema sanitario in Croazia. «La mia storia sulla psichiatria in Croazia e su come sono migliorato» era il titolo del loro exposé conclusivo. La rivendicazione dell'appartenenza alla storia della comunità.

DAMIAN NENADIĆ (Zagabria 1979), biologo, laureato in fotografia cinematografica e televisiva presso l'Accademia di arti drammatiche. Successivamente, lavora per molti anni come addestratore veterinario con le scimmie e i leoni marini allo zoo. Partecipa a progetti di salvataggio e protezione degli animali in Portogallo, Spagna, Francia e Croazia. Attualmente lavora come fotografo freelance, direttore della fotografia e regista di video musicali. *Dani ludila* è il suo primo lungometraggio.

IN UTERO

Regia, sceneggiatura: Ivan Ramljak e Marko Škobalj; *fotografia, montaggio:* Ivan Slipčević; *sound design:* Darko

Ceglec; *interprete:* Ines Rukljač; *produzione:* HFS (Vera Robić-Škarica); *origine:* Croazia, 2011; *formato:* video, col.; *durata:* 14'.

Copia digitale da Hrvatski filmski savez.

L'occhio immobile della camera, in uno spazio spoglio, documenta un primo piano dell'attrice che cerca di esprimere emozioni pure. La situazione apparentemente banale e ordinaria nel processo di ripresa si trasforma in un doloroso esperimento audiovisuale che sottolinea il concetto che ogni memoria è una ri-creazione, non solo una riproduzione dei momenti ricordati.

IVAN RAMLJAK e MARKO ŠKOBALJ sono un tandem consolidato con quattro corti a soggetto: *Najpametnije naselje u državi* (2009), episodio del film collettivo *Zagreb Stories, Oslobođenje u 26 slika* (2009), *In utero* (2011) e *Trapule* (2013). Attualmente stanno preparando il loro primo lungometraggio.

MOJ ŽIVOT BEZ ZRAKA / MY LIFE WITHOUT AIR

Regia, sceneggiatura, fotografia: Bojana Burnać; *montaggio:* Jelena Maksimović; *sound design:* Jakov Munižaba; *interpreti:* Goran Čolak; *produzione:* Restart (Zagabria); *origine:* Croazia, 2017; *formato:* HD, col.; *durata:* 72'.

Copia digitale da Restart.

«Sebbene l'apnea possa sembrare una scommessa tra la vita e la morte, la consapevolezza del proprio stato psicofisico fornisce sicurezza che consente il

godimento nel trattenere il respiro». Il film non è un documentario sportivo, ma parla piuttosto di come «i modelli psico-mentali e fisiologici del trattenere il respiro trascendono lo sport e risiedono al centro dell'esistenza». I momenti più significativi della vita di Goran Čolak, il campione mondiale nel nuoto in apnea sott'acqua: il suo rigoroso allenamento, lo sforzo e felicità nel superare le proprie capacità fisiche e i record mondiali, con un solo obiettivo: immergersi nell'immortalità.

BOJANA BURNAC (Sisak 1981), direttore della fotografia, ha conseguito il master di operatore presso l'Accademia di arti drammatiche di Zagabria. *Moj život bez zraka* è il suo esordio alla regia. È una praticante dell'apnea sportiva,

GLODANJE SVETLA / MILLING THE LIGHTS

Regia, sceneggiatura, montaggio: Jelena Maksimović; *sound design:* Nemanja Trečaković; *interpreti (voci):* Jelena Maksimović, Dane Komljen; *produzione:* Jelena Maksimović; *origine:* Serbia, 2012; *formato:* video, col.; *durata:* 15' 40".

Copia digitale dall'autrice.

Esordio sperimentale, emerso durante gli studi come un'esplorazione di quanto la mancanza di capacità di riconoscere attori, scenografie e dialoghi possa influenzare la narrazione del film. Luci, corpi, movimento. È una storia d'amore girata con una webcam rotta. *Glodanje svetla* è stato presentato come

A/V installazione, in collaborazione con Nemanja Trečaković (sound/musica) e l'architetto Marko Salapura.

JELENA MAKSIMOVIĆ (Zemun 1984), laureata in montaggio presso la Facoltà di arti drammatiche di Belgrado, è un'instancabile e brillante presenza nelle opere dei più significativi registi del nuovo cinema serbo e del territorio ex-jugoslavo. Il suo esordio da regista è con il corto sperimentale *Glodanje svetla* prosegue con *Daljine* (co-regia con Ivan Salatić), premiato nel 2014 al Copenhagen International Documentary Festival. Il suo primo lungometraggio, il documentario *Taurunum Boy* (2018), parla della formazione degli adolescenti di Zemun, sua città natale. Attualmente insegna alla Facoltà dei media e comunicazione di Belgrado.

Filmografia

2010 *Ja već jesam sve ono sto želim da imam* di Dane Komljen; *Ricochet* di Emir Kapetanoviveć. 2011 *Oktobar* (film collettivo); *Tjelesna funkcija* di Dane Komljen. 2012 *Glodanje svetla* (regia). 2013 *Intro* di Ivan Salatić; *Soles de primavera* di Stefan Ivančić; *Ja kad sam bila klinac, bila sam klinka* di Ivana Todorović; *Sitna ptica* di Dane Komljen; *Escape* di Srdjan Keča; *Budi tamo gde si* di Tijana Petrović. 2014 *1973* di Stefan Ivančić; *Leto bez meseca* di Stefan Ivančić; *I ponti di Sarajevo* (film collettivo); *Višak vjetra* di Dane Komljen; *Zakloni* di Ivan Salatić; *Daljine* (co-regia con Ivan Salatić); *Apatridia* di Višeslav Radenković. 2015 *Ringišpil* di Luka Popadić; *Abdul i Hamza* di Marko Grba Singh; *Dvorišta*

di Ivan Salatić. 2016 *Tranzicija* di Milica Tomović; *Mama* di Vlado Škafar; *Dubina dva* di Ognjen Glavonić; *Zid smrti, i tako to* di Mladen Kovačević; *Gora* di Stefan Malešević. 2017 *Stars of Gaomeigu* di Marko Grba Singh; *Moj život bez zraka* di Bojana Burnać; *U medjuvremenu* di Mate Ugrin; *Košarkar naj bo* di Boris Petković; *Kad dodju svinje* di Biljana Tutorov (consulente di montaggio). 2018 *Banditi u potrazi za mamom* di Kosta Ristić; *4 godine u 10 minuta* di Mladen Kovačević; *Teret* di Ognjen Glavonić; *Ti imas noć* di Ivan Salatić; *Centar* di Ivan Marković; *Taurunum Boy* (lungometraggio, co-regia con Dušan Grubin). 2019 *Mamonga* di Stefan Malešević; *Jaz sem Frenk* di Metod Pevec (postproduzione); *Kelti* (postproduzione) di Milica Tomović.

Not Yet Evening. 30 anni (e oltre) di Fuori orario



L'OCCHIO L'ORECCHIO LA BOCCA

Regia: Sergio Grmek Germani; *interpreti:* Roberto Farina, Gianni Romoli, Silvia Viglia, Enrico Ghezzi, Renzo Trotta; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1978; *formato:* ¾' BVU, b/n; *durata:* 20'.

Copia digitale (da BVU) da Anno uno.

A Roma per la sperimentazione della nascente Terza Rete, avendo vinto da poco il concorso a programmista-regista alla sede RAI di Trieste con Mirjam Koren, Marina Silvestri e Piero Panizon, mi ritrovai insieme ai neoassunti di tutte le altre regioni tra cui per la Liguria qualcuno che frequentavo da tempo, ai festival e alla casa-archivio genovese di Angelo R. Humouda, il "falcone" Enrico Ghezzi. Il corso di formazione prevedeva la realizzazione di un corto, che fu dunque la mia prima regia in assoluto. Pensai di girarlo negli spazi di via del Mattonato, sede del cineclub del titolo, avendone scoperto (anche alle cene con i cari amici di un altro cineclub, L'Officina Filmclub) dei precedenti di cronaca nera e degli intrecci con la realizzazione di *Roma città aperta*. Oltre ai tre creatori del cineclub, Roberto, Gianni e Silvia, coinvolsi Enrico a dire alcune cose sulla realizzazione del film di Rossellini, amichevolmente suggerimenti da Stefano Roncoroni. E mentre Roberto poté dire qualcosa sull'amata Callas e i tagli di *Medea* di Pasolini, io vi unii nella colonna sonora una mia altra passione, il canto di Bette Davis dal dittico gotico di Robert Aldrich. Ciò avvenne a Roma a breve distanza dall'uccisione di Aldo Moro, tra le conclu-

sioni dei due papati di Paolo VI e Giovanni Paolo I. (s.m.g.g.)

PORNOMI

Regia: enrico ghezzi, Marco Giusti, Sergio Grmek Germani; *interpreti:* enrico ghezzi e la voce di Sergio Grmek Germani; *produzione:* Salso Film Festival; *origine:* Italia 1982; *formato:* ¾' BVU, col.; *durata:* 22'.

Copia digitale (da BVU) da Anno uno.

Era uscito da poco il numero di «Film-critica» dedicato al porno, curato da enrico ghezzi, con una filmografia di Marco Giusti e un paio di testi miei che furono probabilmente i più immersi nelle visioni: oggi in quelle note e azzardi di credits si potranno reperire molti errori, ma certamente ne rimane invariata l'ossessione dei corpi e dei nomi. Quando enrico seppe di una rassegna di film tra saggio e poesia sollecitati anche tra gli amici allora giovani critici da un festival amico, con Enzo Ungari e altri pensammo di mandare un nostro film, di cui enrico è il principale autore nonché il protagonista, pur volendo dividerne la firma con me e Marco. La trama: enrico ritaglia riviste porno cercandone una finta catalogazione, io fuori campo leggo e commento la filmografia di Marco per «Filmcritica» correggendone errori e insufficiente pornofilia. (s.m.g.g.)

In un baleno. Piccolo omaggio al grande genio di Laurel & Hardy



S.O.S. STANLIO E OLLIO
di Enzo Pio Pignatiello e Simone Santilli

Laurel e Hardy, nel corso di trent'anni e cento film girati insieme, sono stati il duo comico più amato della storia del cinema, ma attualmente si ritrovano *"in another fine mess!"* (in un altro bel pasticcio). Le versioni italiane in pellicola dei loro classici versano infatti in pessime condizioni di conservazione, perché le copie, proiettate centinaia di volte, risultano molto logorate. La capillare diffusione nei cinema di seconda, terza e quarta visione, nelle sale parrocchiali, ha fatto sì che i negativi italiani – oggi il più delle volte irreperibili – fossero sovrastampati e duplicati subendo gravi danni e usura. Nel corso della XVIII edizione de I mille occhi, in collaborazione con la Cineteca del Friuli, siamo lieti di rendere ufficiale una autentica "missione impossibile": recuperare e restaurare, grazie alle nuove tecnologie, il patrimonio filmico della coppia in versione italiana.

Annunciati dalla loro popolare "marcetta del cucù", in Italia Laurel e Hardy sono stati ribattezzati prima Cric e Croc e poi Stanlio e Ollio. Rispetto alle versioni originali, le edizioni italiane dei loro film risultano spesso alterate nei titoli e anche nel doppiaggio, mentre innumerevoli sono i film-collage antologici montati dai distributori. Fondamentale per la popolarità dell'opera della coppia è stato il loro particolare modo di parlare, reso inconfondibile dalla maestria dei doppiatori, tra cui il giovane Alberto Sordi. In virtù di questo prezioso patrimonio, grazie alla paziente ricerca archivistica e di mediazione

presso collezionisti e cineteche pubbliche e private, un gruppo di appassionati e studiosi è riuscito a reperire la quasi totalità della filmografia di L&H in versione italiana in pellicola. Il passo successivo è stato la scansione in HD delle copie, la pulitura e regolazione digitale dei contrasti, la reintegrazione delle titolazioni originali e, non ultimo, la pulitura digitale delle tracce audio. È stato possibile effettuare tali lavorazioni grazie alla professionalità di Paolo Venier, tecnico e collezionista triestino che ha messo a disposizione la sua attrezzatura.

Il progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio" è quello di riuscire a realizzare, in un futuro prossimo, una esauriente collana di opere restaurate in DVD e Blu-ray, nonché di favorire un ritorno dei film in pellicola, restituendoli in veste rinnovata alla memoria collettiva.

NOI SIAMO LE COLONNE A CHUMP AT OXFORD

Regia: Alfred J. Goulding; *sceneggiatura:* Charles Rogers, Felix Adler, Harry Langdon; *fotografia:* Art Lloyd; *interpreti:* Stan Laurel (voce italiana Mauro Zambuto), Oliver Hardy (voce italiana Alberto Sordi), Forrester Harvey, Wilfred Lucas, Forbes Murray, Peter Cushing; *produzione:* Hal Roach; *origine:* USA 1939 (versione italiana 1946); *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 62'.
Copia 35mm da collezione Enzo Pio Pignatiello.

«La omogeneità non è il forte neanche di *A Chump at Oxford*, ma questo non

toglie nulla alla sua grandezza. Si direbbe un film al quale sia stato legato un rullo del muto. Infatti, la prima parte è ripresa da *From Soup to Nuts*, letteralmente "dalla minestra alla frutta" (ossia: "pasto completo"), che è poi la frase che Ollie, cameriere pasticcione, pronuncia per invitare i commensali a prendere posto alla tavola della coppia dell'alta società formata da Finlayson e da Anita Garvin. [...] Perdono il posto. Li ritroviamo a dialogare filosoficamente nell'intervallo del loro nuovo lavoro di spazzini, sui gradini d'ingresso di una banca. [...] Grazie, comunque, a una buccia di banana che loro, spazzini, hanno buttato in terra, riescono a bloccare un bandito che stava uscendo col bottino dalla banca. Vengono ricompensati dal proprietario nel modo più adatto ai loro nuovi desideri d'inserimento nel mondo borghese, una sana educazione nel miglior college inglese disponibile, Oxford. Naturalmente arrivano all'Università col vestito dei collegiali di Eton. Qui comincia la seconda parte del film, basato su tre scene fondamentali, delle quali due completamente nuove per L&H ed una che si rifà a decine di loro comiche: il labirinto, che rappresenta un punto di arrivo (e anche di partenza, come vedremo), nell'arte di Stan e Ollie. Segue la scena della camera del rettore, con i due che pensano sia loro e si sistemano subito a letto (e questa non è certo una situazione nuova). Infine, un pezzo d'eccezione. Per una botta in testa provocata da una finestra difettosa Stan è diventato un lord inglese, fortissimo e cervellone, nonché presuntuoso e indisponente. [...] Film sull'educazione e l'im-



Dal film *Noi siamo le colonne*

portanza della cultura, quasi didattico si potrebbe definire scherzando, *A Chump at Oxford* è inoltre il più fine studio compiuto da L&H su loro stessi. [...] Non solo per le scene del letto, dei travestimenti, della perdita dell'identità, dei giochi spaziali, dei ruoli invertiti, ma soprattutto per la sequenza finale dove Stan trasformato in Lord Paddington fa in realtà l'imitazione dello Stan Laurel regista (lo ha notato anche Charles Barr), presuntuoso e sofisticato, che cerca di dare ordini al povero Ollie, pur avendo chiaramente capito che è proprio quella "vecchia cosa grassa" a riempire lo schermo, a fare vivere ogni scena, a "spezzare la monotonia". Stan si confessa, si denuda di fronte allo schermo in uno degli ultimi film?».

Marco Giusti, *Stan Laurel & Oliver Hardy*, La Nuova Italia, Firenze, 1978

CONVERGENZE PARALLELE

ROBERTO ROSSELLINI: APPUNTI BIOGRAFICI

Regia: Giulio Macchi; *sceneggiatura:* Gian Luigi Rondi; *interventi:* Roberto Rossellini, G. Macchi; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1964; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 56'.

Copia digitale (da 16mm) da Anno Uno.

Rossellini ricorda il film *Roma città aperta* in via Montecuccoli, nei luoghi in cui fu girato. Ad Amalfi il regista incontra dopo 14 anni i frati protagonisti di *Francesco, giullare di Dio*. Seguono interviste sul set de *L'età del ferro* e ad attori de *L'amore* e *La macchina ammazzacattivi*.

IL VILLAGGIO INCANTATO (NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE) BABES IN TOYLAND

Regia: Gus Meins, Charles Rogers; *soggetto:* dall'operetta di Glen MacDonough; *sceneggiatura:* Frank Butler, Nick Grinde; *fotografia:* Art Lloyd, Francis Corby; *interpreti:* Stan Laurel (voce italiana Mauro Zambuto), Oliver Hardy (voce italiana Alberto Sordi), Virginia Karns, Charlotte Henry, Felix Knight, Florence Roberts, Henry Brandon; *produzione:* Hal Roach/MGM; *origine:* USA 1934 (versione italiana 1949); *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 74'.

Copia 35mm da collezioni Enzo Pio Pignatiello, Simone Santilli e Paolo Venier.

«Sotto molti punti di vista, si tratta della migliore operetta di Laurel & Hardy.

Certamente, i set fantastici, completamente ricostruiti in studio, sono i più elaborati e, anche nell'enfasi sull'elemento musicale, si tratta del film più soddisfacente rispetto all'opera originale. Laurel e Hardy si inserivano abbastanza bene anche in *La ragazza di Boemia* e *Fra Diavolo*, dove musica e comicità erano altrettanto godibili, ma lì il confine fra questi due elementi veniva marcato da subito. La trama si interrompeva infatti di tanto in tanto per le solite scene di L&H, per poi concentrarsi di nuovo sulla ragazza di Boemia. In questo film invece i ragazzi si inseriscono molto naturalmente nella struttura e procedono insieme ad essa. [...] Disney ovviamente avrebbe studiato questa versione molto attentamente prima di imbarcarsi nel suo remake [*Babes in Toyland*, 1960] – si vedano i due protagonisti, ovviamente e pateticamente inadeguati rispetto a L&H –, ma senza avvicinarsi nemmeno lontanamente al fascino di questa versione senza troppe pretese, tanto che anche il suo sadismo non eguaglia i momenti di genuino orrore offerti da questo film».

William K. Everson,
27 novembre 1962

I FRATELLINI

Regia: James Parrott; *soggetti:* Leo McCarey; *fotografia:* George Stevens; *interpreti:* Stan Laurel (voce italiana Carlo Cassola), Oliver Hardy (voce italiana Paolo Canali); *produzione:* Hal Roach; *origine:* USA, 1930 (versione italiana 1938?); *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 30'.

Copia digitale (da 35mm) da collezioni Enzo Pio Pignatiello, Simone Santilli e Paolo Venier.

Il film antologico include i corti *Brats* e *Below Zero* (entrambi del 1930). Rieditato nel 1961 all'interno del film di montaggio *Gatti e sorci in allegria*.

«Le edizioni italiane dei film di Laurel e Hardy, specie quelle curate durante il fascismo, sono spesso alterate e deformate nei titoli e anche nel doppiaggio a scapito della narrazione – *A Chump at Oxford* diventa *Noi siamo le colonne*, dall'inno della goliardia *Viva Torino*, *Saps at Sea* diventa *C'era una volta un piccolo naviglio*, come il motivetto diffuso dai microfoni dell'Eiar, sino ai vari film-collage, “confezionati” ad hoc dalle società di distribuzione nostrane a fini squisitamente commerciali, che raggruppavano tre o quattro cortometraggi, modificando dove necessario i dialoghi per creare una “falsa continuità” narrativa tra un episodio e l'altro della stessa compilation, in origine privi di quella organica unicità che frasi esplicative, voci fuori campo e cartelli tentavano di conferire loro legando le diverse azioni. Ed è proprio per questo che i film di Stanlio e Ollio, nel tempo, hanno subito più rivisitazioni e sono stati sottoposti al maggior numero di ridoppiaggi; vuoi per via dell'usura delle colonne italiane d'epoca o peggio, della loro perdita totale, vuoi per un adattamento dei dialoghi più fedele rispetto a quelle comiche brevi che erano state doppiate in passato appositamente per le antologie. [...] Nel two reels *Brats*, reso in italiano come *I mo-*

nelli o *I fratellini*, Stan e Ollie sono padri di due pestiferi figli che sembrano il loro ritratto miniaturizzato; Ollio, prima di scivolare rovinosamente per le scale mettendo il piede su un pattino lasciato fuori posto, appare soddisfatto di aver promesso una lira – nella versione originale un nickle, moneta da 5 centesimi di dollaro – in premio al bambino che si coricherà per primo».

Enzo Pio Pignatiello, Andrea Benfante,
Stanlio e Ollio: due eroi di casa nostra,
«Diari di Cineclub», n. 57,
gennaio 2018

SOTTOZERO BELOW ZERO

Regia: James Parrott; *soggetto:* Leo McCarey; *fotografia:* George Stevens; *interpreti:* Stan Laurel (voce italiana Mauro Zambuto), Oliver Hardy (voce italiana Alberto Sordi); *produzione:* Hal Roach; *origine:* USA, 1930 (versione italiana 1946?); *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 20'.

Copia digitale (da 35mm) da collezioni Enzo Pio Pignatiello, Simone Santilli e Paolo Venier.

«Una delle migliori fra le commedie minori di Laurel e Hardy. *Sottozero* inizia quasi come un film di Vigo: L&H, più immersi che mai nel loro piccolo mondo privato, suonano e cantano coraggiosamente *In the Good Old Summer Time* durante una furiosa tempesta di neve! Non ci vuole molto prima che scoppi il caos, che raggiunge l'apice quando Oliver prorompe in una risata perché Stan ha gettato via il secchio del latte di una vecchia signora! La secon-

da parte del film è più convenzionale, anche se si chiude con una gag tipicamente disturbante. La fotografia (di George Stevens) è più ricca di angolazioni rispetto a molti dei loro film dei primi anni '30, e anche le gag dialogiche sono meno ovvie del solito».

William K. Everson,
30 dicembre 1959

RONDA DI MEZZANOTTE

Regia: James Parrott, James W. Horne, Lloyd French, George Marshall; *interpreti:* Stan Laurel (voce italiana Mauro Zambuto), Oliver Hardy (voce italiana Alberto Sordi); *produzione:* Hal Roach; *origine:* USA 1930-1935 (versione italiana 1950); *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 65'.

Copia 35 mm da Archivio Storico del Cinema Italiano.

Il film antologico include i corti *The Midnight Patrol* (1933), *Towed in a Hole* (1932), *Hog Wild* (1930), *Thicker Than Water* (1935). Dal visto di censura italiano (28 ottobre 1950): «Stan Laurel e Oliver Hardy arruolatisi nella polizia entrano in servizio di pattugliamento notturno. Dopo varie avventure umoristiche credono di aver scoperto un ladro intenzionato di svaligiare una villa: si tratta invece del capo della polizia che avendo trovato chiusa la porta della casa era entrato dalla finestra. Dopo averlo percosso lo arrestano e lo portano al posto di polizia. L'equivoco viene chiarito ma le due maldestre reclute vengono uccise dal capo inferocito. Ma i due nostri eroi non sono morti e li

vediamo iniziare, più vivi che mai, una nuova avventura. Decidono di acquistare una vecchia barca, per dedicarsi alla pesca a scopo di lucro. Riparata la barca tra mille inconvenienti, questa viene varata ma tutto si conclude con la distruzione completa della barca e dei sogni dei nostri due eroi».

LEGIONE STRANIERA

Regia: Charles Rogers, James W. Horne; *interpreti:* Stan Laurel (voce italiana Mauro Zambuto), Oliver Hardy (voce italiana Alberto Sordi); *produzione:* Hal Roach; *origine:* USA, 1931-1933 (versione italiana 1961); *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 40'.

Copia 35 mm da Archivio Storico del Cinema Italiano.

Il film antologico include il corto *Me and My Pal* (1933) e una riduzione del mediometraggio *Beau Hunks* (1931). Distribuito nel 1961, in abbinamento con *Pulcinella cetrulo d'Acerra*. Il doppiaggio Zambuto-Sordi dei due corti è databile 1947.

[Trailer] GLI ALLEGRI IMBROGLIONI

Regia: Malcolm St. Clair; *interpreti:* Stan Laurel (voce italiana Mauro Zambuto), Oliver Hardy (voce italiana Alberto Sordi); *produzione:* Twentieth Century Fox; *origine:* USA, 1943 (versione italiana 1949); *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 3'. Copia 35 mm da Archivio Storico del Cinema Italiano.

Out of the Past.

Ellis Donda



LO SGUARDO RITROVATO
di Cecilia Ermini e Stefano Miraglia

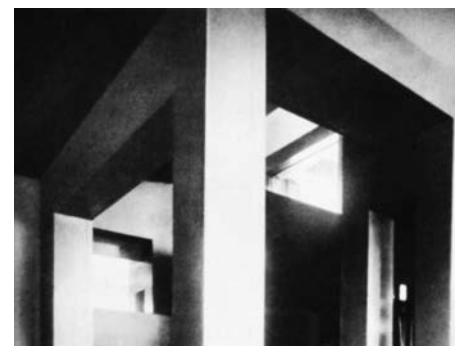
«Tutto è dapprima evocato, come in un sogno o come in un ricordo appena riaffiorato alla memoria, sentimentalmente protremmo dire i corpi riemergono da un passato che – strano a dirsi – ha un nome moderno... cinema!»

Ellis Donda, *Metafore di una visione*, 1983

Il suo nome lo abbiamo prima di tutto sentito, e detto, al telefono. “Conosci un cineasta che si chiama Ellis Donda?” dice Théo Deliyannis del Collectif Jeune Cinéma (la più vecchia cooperativa di cineasti sperimentali di Francia) al telefono da Parigi. “Abbiamo un suo film in deposito dal 1975 e vorremmo saperne di più”. Il suo nome ce lo siamo detti al telefono, nelle lunghe telefonate per cercare di capire come trovarlo, mentre ricostruivamo la sua filmografia e la sua bibliografia. Quando abbiamo cominciato le nostre ricerche, nel marzo scorso, Ellis Donda sembrava scomparso, o almeno, ufficialmente inattivo dal 2007 (anno in cui ha presentato il film *Esercizi di cinema* alla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro). Interrogati, molti dei suoi compagni di lavoro non sapevano più dove fosse finito, ma i ricordi delle persone che gli sono state vicino affioravano, dipingendo il ritratto di un intellettuale radicale, di un assiduo frequentatore del Filmstudio a Roma, che ha abitato a Parigi, che è stato grande amico di Jacques Lacan, oltre che a un ammiratore del cinema di Visconti e di Straub & Huillèt. Che Ellis Donda (nato nel 1947 ad Aquileia, in provincia di Udine) fosse un intellet-

tuale difficile (“quasi unico tra noi”) ce lo possono dimostrare i suoi anni formativi. Partecipa alle rivolte studentesche del '67-'68 all'Istituto Superiore di Scienze Sociali di Trento (dove si laurea in antropologia). Successivamente, come studente al Centro Sperimentale di Cinematografia nel biennio 1973-1974, gira il suo primo film, *Engel und Puppe*: cortometraggio sperimentale, allo stesso tempo un adattamento di alcuni versi tratti dalle *Elegie Duinesi* di Rilke e una critica del cinema come farsa produttiva, con un occhio alle sperimentazioni linguistiche di Jean-Luc Godard (di cui scrive il nome su un armadietto da scuola inquadrato nel film). Ma nella ventina di minuti del suo film d'esordio c'è molto di più: la pluralità linguistica (dialetto friuliano, italiano, francese e tedesco) senza nessun compromesso legato alla comprensione dello spettatore, e ancora l'architettura di Vienna, la poetessa francese Jacqueline Risset, la lotta di classe...

Da un punto di vista storico, se volessimo porci dei quesiti su che tipo di opere sperimentali potessero immaginare, o creare, gli studenti del Centro Sperimentale dei primi anni Settanta (o anche sulla difficoltà di proporre dei lavori del genere), *Engel und Puppe* potrebbe darci qualche risposta, o forse altre domande. Quello che sappiamo di certo è che il film non trovò il suo pubblico in Italia, ma all'estero: in Francia (Toulon, Parigi) e in Germania (Oberhausen). E il film, in qualche modo, rimase all'estero. Dopo l'esperienza di *Engel und Puppe*, Ellis Donda continuerà a occuparsi di cinema d'avanguardia, co-fondando la rivista «Fiction».



Dal film *Engel und Puppe*

Il decennio degli anni Ottanta sarà quello più prolifico per lui: gira documentari per la RAI, pubblica tre libri – *Il segno e il corpo di Zorro* (1980), *Metafore di una visione* (1983) e *Invocazione* (1986) –, intervista Roland Barthes (l'ultima, prima della morte dell'autore), traduce un testo di Jacques Lacan, espone in galleria (*Patmos*, 1983), mette in scena a teatro un testo di Spinoza (*Praefatio*, 1984) e partecipa al festival di Salsomaggiore nel 1986 con un video, *Altre epifanie*. A I Mille Occhi abbiamo deciso di proporre, con urgenza, con quell'urgenza che solo una riscoperta e un *work-in-progress* possono dare, un campione della filmografia di Ellis Donda: *Engel und Puppe* (a quarantacinque anni dalla sua realizzazione) e due documenti girati per la RAI. Ma ci sarebbero ancora molti materiali di Donda da ritrovare, e ci stiamo adoperando per scovarli. Questo programma è per Ellis Donda, figura dimenticata della storia del cinema italiano (e lacaniano radicale!).

ENGEL UND PUPPE

Regia: Ellis Donda; *soggetto:* da *Elegie Duinesi* di Rainer Maria Rilke; *fotografia:* Tonino Nardi; *interpreti:* Rossella Or, Jacqueline Risset, Ugo Sverzut; *produzione:* Centro Sperimentale di Cinematografia; *origine:* Italia, 1975; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 21'.
Copia 16mm da Collectif Jeune Cinéma.

«Il film è stato prodotto dal CSC, come saggio finale, di un corso sperimentale gestito da Roberto Rossellini. Il lavoro,

a bassissimo costo, è stato estremamente interessante in quanto ha permesso una critica radicale del cinema come linguaggio e di tutta la farsa produttiva che ne discende, mettendo a fuoco il momento produttivo come unico livello reale di costituzione di significazione, ed anche di azione filmica. Il film (assieme ad altri 4 lavori di un gruppo politico omogeneo uscito dalle battaglie interne al CSC) è stato presentato alla Biennale di Venezia 1974, dove trovandosi in “concorrenza” con proiezione e conferenza-stampa di Antonioni, non ha trovato molta eco. È stato inoltre presentato al Kurzfilmtage 1975 di Oberhausen, nella sezione Studentenfilme, riscuotendo buone valutazioni da parte della critica (è stato scelto per il Festival di Tolone e invitato a Locarno)».

Ellis Donda, *Engel und Puppe: cinema e testo*, «Il Piccolo Hans», n. 6/7, aprile-settembre 1975

[UOMINI E IDEE DEL '900] PARIGI 50: L'ESISTENZA IMMAGINATA

Regia: Ellis Donda, Ruggero Guarini; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1981; *formato:* video, col.; *durata:* 60'.
Copia digitale (da BVU) da Anno uno.

«Il programma di questa sera del ciclo *Uomini e idee del '900* intende ricostruire l'atmosfera culturale ed artistica tipica dell'Europa del secondo dopoguerra, prendendo come significativo punto di riferimento la Parigi degli anni '50, con i suoi innumerevoli cafés, attorno a cui gravitavano gli intellettuali alla ricerca di un nuovo significato del-

l'esistenza e gli artisti della nuova generazione, le varie Juliette Gréco o i diversi Yves Montand. Al centro di questa particolare atmosfera culturale emerge la figura di Jean-Paul Sartre, il filosofo esistenzialista scomparso lo scorso anno: anarchico individualista nel '30-'40, umanista nel '46, uomo spregiudicato nel giudicare il ruolo e l'impegno dell'intellettuale nella società di oggi. A questo si accompagna uno sguardo panoramico sull'atmosfera postbellica: la pubblicità degli anni '50 e le nuove mode culturali, il premio Goncourt, le serate di moda, ecc.».

«Radiocorriere TV», 4-10 gennaio 1981

[MICROMEGA 1982] IL CORPO RUBATO (PRATICHE ANALITICHE E FORME DELLA SUGGERZIONE)

Regia: Ellis Donda; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1982; *formato:* video, col.; *durata:* 50'.
Copia digitale (da BVU) da Anno uno.

CONVERGENZE PARALLELE

PSYCHODRAME (TROIS ESSAIS FILMÉES DIRIGÉES PAR J.L. MORENO)

Regia: Roberto Rossellini; *fotografia:* Michel Gallon; *montaggio:* M. Gallon, Homère Protopappas; *interventi:* Jacob Levi Moreno, Anne Ancelin Schützenberger; *produzione:* ORTF; *origine:* Francia, 1956/1957; *formato:* b/n; *durata:* 53'.
Copia DCP (da 35mm, restauro digitale da collezioni INA) da Archivio Nazionale Cinema d'Impresa.

«Dell'esistenza del film si era a conoscenza, ma anche il libro-summa sul regista del critico americano Tag Gallagher (in edizione francese definitiva riveduta da Bernard Eisenschitz) lo dava per girato e non completato, indicando il titolo con un articolo (*Le psychodrame*). Invece il fiuto archivistico di Sergio Toffetti l'ha localizzato, completo di titoli di testa e di coda (nei primi è datato 1956, nei secondi il copyright è 1957), nelle collezioni INA comprendenti la produzione dello sperimentale Centre d'Etudes della televisione francese, l'ORTF. Non risultano però date di avvenuta trasmissione, per cui la prima proiezione pubblica andrà datata probabilmente 2018. [...] *Psychodrame* segue immediatamente due grandi detour rosselliniani accolti da stupidi dileggi, *Giovanna d'Arco al rogo* (col suo contorno di regie teatrali) e le versioni trilingui di *La paura*. Quest'ultimo si collega in modo molto pertinente al trattamento dello psicodramma essendo uno dei due capolavori rosselliniani, con *Europa '51*, che contengono la massima presa di distanza dalla pratica psichiatrica e medica in generale. Vedendo ora finalmente *Psychodrame*, che pure appare scettico (quanto dev'esserlo stata la tv francese che l'ha prodotto) sul modello psicodrammatico di Moreno, vi troviamo un momento in cui viene filmato in dettaglio un foglio su cui si disegna il modello psicodrammatico, che fa pensare alla défaillance del test con le macchie di Rorschach in *Europa '51*. La grandezza, seppur non subito evidente, del ritrovato corto sta nella sua disillusione sulla figura paterna, il che per chi si sentiva profondamente padre come

Roberto è un trauma radicale: Moreno, che a un certo punto nel film si fa sostituire dalla figlia (che lo spiega imbarazzata “perché comunica male in francese”) si offre in una scena come padre sostitutivo a un attore dello psicodramma che si sdoppia recitando sia suo padre che se stesso come un figlio che cerca un impossibile amore. Basterebbe questo momento a rendere *Psychodrame* un vertice (o, mataraz-zianamente, vortice) rosselliniano. *Germania anno zero* e *Europa '51* erano reazioni al lutto della perdita di un figlio, le realizzazioni televisive anni '60 saranno anche l'affidamento della propria opera al figlio e coregista Renzo, qui a essere in crisi è lo stesso poter essere padre».

Sergio M. Grmek Germani,
Psicodramma per Rossellini,
«il manifesto», 24 novembre 2018

Nico d'Alessandria, l'indispensabilità dei coatti



EVELINA E MARCOALDO

Regia, sceneggiatura: Nico d'Alessandria; *produzione:* Centro Sperimentale di Cinematografia; *origine:* Italia, 1966; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 10'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

Marcoaldo, marito oppresso, si addormenta in poltrona e sogna una partita a carte con un individuo mefistofelico in cui la posta in gioco è sua moglie Evelina.

IL CANTO D'AMORE DI PRUFROCK

Regia, sceneggiatura, interpretazione: Nico d'Alessandria; *soggetto:* da T.S. Eliot; *fotografia:* Elio Bisignani, Michele Picciaretta; *voce:* Carmelo Bene; *produzione:* Centro Sperimentale di Cinematografia; *origine:* Italia, 1967; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 20'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Impressioni visive su uno splendido testo di Eliot, con centro nell'autore dello short. Faticata fusione fra poesia e immagini, perché la prima parla di una miseria sconfinata dell'esistere (e la dizione strascicata di Bene le si attanaglia a pelle) e le seconde, invece, tendono a esplodere – per la ricerca di plasticità corporee, per lambiccate congruenze simboliche di superficie, ecc. – nell'autocompiacimento dell'autore-attore».

Maurizio De Benedictis *105 saggi di diploma al C.S.C.*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1979

L'IMPERATORE DI ROMA

Regia, sceneggiatura, montaggio: Nico d'Alessandria; *fotografia:* Roberto Romei; *musica:* Carlo Giugni, Al Lunati; *interpreti:* Gerardo Sperandini, Nadia Haggi, Giuseppe Amodio, Agnese De Donato; *produzione:* N. d'Alessandria; *origine:* Italia, 1988; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 84'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*L'imperatore di Roma* di Nico d'Alessandria è un film il cui neorealismo piuttosto tradizionale è, per così dire, superato da un intento moralistico e quasi giustiziere. L'immagine che serve da epigrafe, un gigante che sullo sfondo della cupola di San Pietro brandisce un minaccioso piccone demolitore, annuncia il tema: Roma è una città irrimediabilmente degradata che, così com'è, non merita di essere salvata e va incontro a una sicura distruzione. È, insomma, la Roma di Pasolini, tutta di periferia, piena di rovine e rovine, vista, però, senza l'indulgenza poetica dell'esteta, piuttosto con l'indignazione rigorosa del riformatore e del politico. [...] Pasolini, in *Accattone*, per descrivere questa Roma si era servito di un "plot" o storia, con un protagonista e personaggi caratteristici ma tutti interpretati da attori o da persone "prese dalla strada" che agivano tuttavia da attori, cioè che interpretavano. In altri termini, gli interpreti si trovavano pur sempre di fronte al rischio dell'errore e alla libertà della scelta. Invece nel film di d'Alessandria, non c'è "plot" o storia, non ci sono personaggi ma soltanto casuali presenze da documentario e, soprattutto,

to, la parte di Gerry, un barbone drogato e malato di mente, non è interpretata da un attore o, comunque, da un "altro", ma dallo stesso Gerry, aitante giovanotto biondo, baffuto e chiomato come un guerriero gallo, veramente barbone, veramente drogato, veramente schizofrenico. Così la libertà della scelta e il rischio dell'errore sono stati sostituiti dalla sicurezza coatta della malattia mentale. È un po' la stessa operazione messa in atto dai pittori del verismo quando mescolavano ai colori frammenti di veri materiali. Ma l'intento non è naturalistico bensì, in qualche modo, espressionistico».

Alberto Moravia, *Pier Paolo, quanti accattoni ci sono ancora*, «L'Espresso», 15 gennaio 1989

L'AMICO IMMAGINARIO

Regia, sceneggiatura: Nico d'Alessandria; *fotografia:* Bruno Di Virgilio; *montaggio:* Maurizio Baglivo; *musica:* Riccardo Fassi; *interpreti:* Victor Cavallo, Valeria D'Obici, Roberto d'Alessandria, Emiliano Vitolo, Gerardo Sperandini, Giuseppe Amodio; *produzione:* N. d'Alessandria; *origine:* Italia, 1994; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 85'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Dino erra in due mondi per lui enigmatici: se stesso e il mondo esterno, o meglio il complesso dei rapporti che ha con esso, alla ricerca di un qualcosa che non riesce propriamente a definire. La coscienza dell'estraneità alle persone e alle cose che lo circondano, insieme alla sensazione di vivere un tempo

avanti agli altri e comunque diverso, costituiscono la fonte primaria del suo travaglio interiore. Dino ha con le parole, i pensieri, gli oggetti, un rapporto feticistico, verificabile nella meticolosità con cui si accosta ad essi, benché l'uno contribuisca a distrarlo dall'altro, e nello smarrimento provocato in lui da ogni deviazione da questo delicato sistema di comprensione. Unico conforto è la presenza discreta dell'angelo Daniele, prete anomalo defunto che guida e accompagna Dino nel suo interminabile viaggio. Daniele rivela a Dino, come voce della sua più profonda coscienza, uno degli aspetti fondamentali dell'esistenza umana, l'impossibilità di vivere e morire in un modo più semplice (sic!), rassegnandosi al fatto che la vita si disperda spesso nel nulla, in una totale prospettiva fatalistica. La perdita identificazione spirituale con gli elementi vitali (cui dà corpo la figura del prete) è narrata da Nico d'Alessandria con un linguaggio essenziale, in ambienti scarni per dare risalto agli eventi e al turbolento stato d'animo del protagonista, interpretato da un Victor Cavallo particolarmente partecipe e comunicativo».

Maria Barbara Perversi, «Film», n. 17, settembre-ottobre 1995

REGINA COELI

Regia: Nico d'Alessandria; *sceneggiatura:* N. d'Alessandria, Giuliana Mancini, Cecilia Mangini; *fotografia:* Piergiorgio Bottos; *montaggio:* Maurizio Baglivo; *musica:* Antonello Neri; *interpreti:* Magali Noël, Luciano Curreli, Rossella Or, Victor Cavallo, Gerardo Sperandini,

Mario Cipriani; *produzione*: N. d'Alessandria; *origine*: Italia, 2000; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 88'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Regina è una donna non più giovane, che vive a Roma tutta sola nella sua grande casa, popolata da tanti gatti e colma di oggetti che le dicono del passato. La sua occupazione principale è quella di assistente volontaria nel carcere romano, e i detenuti, che sostiene e aiuta con grazie e affetto, la chiamano Regina Coeli. Tra i tanti ospiti del penitenziario ce n'è uno, però, che a Regina sta particolarmente a cuore: è un giovane sardo di nome Graziano, condannato per complicità in un sequestro di persona. [...] Eccola lì, Magali Noël, certo non più giovane ma ancora bella, fragrante, vitale... La Gradisca che ritorna trasfigurata nella Regina Coeli di questo fragile eppure intenso film, trasmigrando – nel lungo gioco dell'immaginario che ogni volta si mette in moto di fronte a un'icona del grande schermo – dalla felliniana proliferazione dei ricordi al lirismo del presente minimal-realista di Nico d'Alessandria, ma restando pur sempre nella sfera di una ingenuità iconica direttamente proporzionale alla semplicità dei sentimenti che suscita. È questo uno di quei casi in cui un film attinge dal suo interprete tutto un apparato di risonanze che ne amplificano il senso forse al di là delle intenzioni del suo autore, ma non per questo violandone necessariamente le istanze fondamentali. Qui, per esempio, piace proprio il ricadere dell'ombra ingenuamente sensuale della mitica dea felliniana sulla figura di Regina, an-

cora rigogliosa eppure costretta in un presente che non sembra amarla se non nel piccolo mondo del carcere, fuori dalle coordinate del reale, nella separazione di un universo privo di orizzonti che le restituisce, infatti, l'aura di fragrante desiderio, di semplice sensualità che le appartiene in quanto donna».

Massimo Causo, «Cineforum», n. 401, gennaio-febbraio 2001

CONVERGENZE PARALLELE

ESTATE ROMANA

Regia: Matteo Garrone; *sceneggiatura*: Massimo Gaudioso, M. Garrone, Attilio Caselli; *fotografia*: Gian Enrico Bianchi; *montaggio*: Marco Spoletini; *musica*: Banda Osiris; *interpreti*: Rossella Or, Monica Nappo, Salvatore Sansone, Victor Cavallo, Paolo Sassanelli; *produzione*: Donatella Botti e M. Garrone per Archimede/Bianca Film/Tele+/Istituto Luce; *origine*: Italia, 2000; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 90'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Il film [...] è stato girato nella Roma che si prepara al Giubileo, in un tempo di mezzo, sospeso fra la grandezza di un passato che echeggia ovunque, un presente incerto, simbolicamente espresso dai cantieri sparsi per la città, e un futuro tutto da scrivere. E in questo tempo e spazio da ridefinire si muove un'umanità egualmente incerta: uno scenografo alle prese con un mappamondo per uno spettacolo teatrale, avulso dall'incubo e dalla pressione del tempo, la

sua assistente, divisa fra aspirazioni e necessità (il bisogno di lavorare per mantenere sé e la figlia), e un'attrice ritornata a Roma dopo un lungo periodo “per rinascere”. Si incontrano, e si scontrano, in una città afosa, che questa volta ruota intorno a piazza Vittorio, dove lo scenografo risiede in un appartamento di proprietà dell'attrice. [...] Garrone fotografa il caos, aspirando forse a chiudere un'epoca (il fantasma de *La dolce vita* aleggia a ogni cambio di decennio: in un percorso ideale sulla fine reiterata di una certa Roma si può abbinare la visione del film a quello de *La prova generale* di Romano Scavolini, 1968, di *Molto di più* di Mario Lenzi, 1980, e de *L'imperatore di Roma* di Nico d'Alessandria, 1988, volendo anche per gli anni Sessanta, Settanta e Ottanta scegliere un film da immolare sui ruderi della nostra nostalgia)».

Luca Pallanch, *Fotografando la realtà*, in Pierpaolo De Sanctis, Domenico Monetti, Luca Pallanch (a cura di), *Non solo Gomorra. Tutto il cinema di Matteo Garrone*, Sabinae, Cantalupo in Sabina, 2008

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 integrale 35mm (prima edizione

integrale) da Cineteca Italiana (Fondo Mediaset).

«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 “rugiadoso semplicismo”, 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 giustezza 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 rispondenza 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 storia 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

Germogli, II

Il trittico lacerato di Pietro Germi



ANNA GRUBER
di Marina Silvestri

Diplomatasi giovanissima al Centro Sperimentale di Cinematografia, Anna Gruber ha collaborato come aiuto regista con Pietro Germi (*Il ferroviere*, 1956, *L'uomo di paglia*, 1958, *Un male-detto imbroglio*, 1959) e Mario Soldati (*La provinciale*, 1952, *La donna del fiume*, 1954); inoltre come segretaria di edizione con René Clément (*La diga sul Pacifico*, 1956), Martin Ritt (*Jovanka e le altre*, 1959) e Alessandro Blasetti (*Io amo, tu ami*, 1960); ed ancora per commedie brillanti con Vittorio De Sica e colossali in costume. Amica di Gina Lollobrigida, parla dell'attrice italiana nel film-intervista di Orson Welles, *Portrait of Gina*. Numerosi inoltre i reportage per *Almanacco*, storica trasmissione culturale della RAI, per tematiche, fatti e personaggi della cultura triestina ed i programmi radiofonici per la sede RAI di Trieste. Fra i suoi lavori il documentario *Da ciò che dura a ciò che passa* realizzato nel 1978 per i cinquant'anni dalla morte di Italo Svevo. Nel 1953 aveva fondato a Roma il primo Actor's Studio in lingua italiana e poi in lingua inglese; nel 1963 a Trieste la Scuola dell'Attore. Copioni, testi, diari e foto di lavorazione, sceneggiature per il cinema e il teatro sono conservati nel Fondo Benco e Gruber della Biblioteca Civica Hortis di Trieste, e alla Biblioteca Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

IL FERROVIERE

Regia: Pietro Germi; *soggetto:* Alfredo Giannetti; *sceneggiatura:* P. Germi, A. Giannetti, Luciano Vincenzoni; *fotografia:* Leonida Barboni; *montaggio:* Dolores Tamburini; *musica:* Carlo Rustichelli; *interpreti:* P. Germi (voce Gualtierio De Angelis), Luisa Della Noce, Sylva Koscina, Edoardo Gervasio, Saro Urzì, Carlo Giuffrè; *produzione:* Carlo Ponti per ENIC/Ponti-De Laurentiis; *origine:* Italia, 1956; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 114'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Il ferroviere* è stato fatto per loro, quelli che un tempo si chiamavano i galantuomini. Ed è un po' anche il loro ritratto. È la storia di un ferroviere e della sua famiglia: ma penso che un piccolo industriale di Treviso o di Torre Annunziata che porta il risvolto ai pantaloni non debba stentare a riconoscersi. Mi viene in mente quella sera di due anni fa, giusto la sera di Natale, quando andando per le strade di Roma tra i lumi, le vetrine, gli odori, la gente coi pacchi, i bambini coi palloncini, in quell'aria luminosa, pungente e tenera, mi venne fatto di pensare che un'aria simile in un film non s'era respirata mai. Pensai al valore di quella speranza, di quella tenerezza, di quell'allegria ansiosa che faceva brulicare le strade. Pensai alla lunga serie dei giorni, alla rete degli affetti, alle fila di sentimenti aggrovigliati, divergenti e confusi, che quella sera si stringevano a far nodo. Pensai confusamente a una storia così, la vita del galantuomo italiano e della sua famiglia, il vino e l'amicizia, le belle e le brutte

cose, l'allegria e la tristezza, le cose tenere come i bambini e quelle violente come l'orgoglio, ma soprattutto le cose confuse, inesprese, incomunicabili, che fanno la solitudine di ciascuno di noi. E poi la morte, che ad ogni istante bussava da qualche parte. La vita, insomma. E tutti gli anni viene Natale. Così nacque *Il ferroviere* nella malinconica allegria delle strade di Roma, il Natale di due anni fa. Una storia molto commovente. Sentimentale, ha detto qualcuno. Deamicisiana, s'è detto anche. [...] Noialtri uomini e donne coi risvolti ai pantaloni non ci vergogniamo di piangere. Anzi piangiamo spessissimo, siamo delle vere fontanelle, come dice l'indimenticabile protagonista di *Marty*. Del resto, anche gli eroi di Omero piangevano senza vergogna, col volto rigato di lacrime esposte al sole. Noi vorremmo che il mondo fosse popolato di uomini coi principali organi – cervello, cuore e anche ghiandole lacrimarie – al loro giusto posto. *Il ferroviere* non è che un film, ma è stato fatto pensando a questo».

Pietro Germi, *Ho girato «Il ferroviere» per la gente all'antica*, «Oggi»,
20 dicembre 1956

L'UOMO DI PAGLIA

Regia: Pietro Germi; *sceneggiatura:* P. Germi, Alfredo Giannetti, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi; *fotografia:* Leonida Barboni; *montaggio:* Dolores Tamburini; *musica:* Carlo Rustichelli; *interpreti:* P. Germi, Luisa Della Noce, Franca Bettoja, Saro Urzì, Edoardo Gervasio, Milly Monti; *produzione:* Franco

Cristaldi per Vides/Lux; *origine:* Italia, 1958; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 120'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Il ferroviere* parte dal particolare per giungere all'universale. Andrea Marcocci ha le virtù e i difetti di tutti noi. La condizione umana può essere rappresentata con tanta apertura di cuore perché circoscritta nell'ambito dei simili: la famiglia, i compagni di lavoro (lo sciopero non condiviso non sancisce una vera rottura). L'ambiente in cui si muove Andrea Zaccardi, il protagonista de *L'uomo di paglia*, è molto simile. [...] Germi conserva in questo film l'equilibrio classico del precedente ma lo sottopone a un processo di depurazione che equivale per lui quasi a uno slittamento verso la modernità, che nello stesso periodo Antonioni afferma ne *Il grido*. Questo Andrea è più chiuso in sé dell'altro, gli amici sono meno indispensabili, un tavolo d'osteria e un litro di vino non riempiono il tempo libero. Qualcosa di impercettibile incrina l'armonia della famiglia. Questo non detto assume, imprevisto, il volto di Rita (Franca Bettoja). Con lei entra prepotente nel cinema di Germi la presenza dell'«altro», escluso de *Il ferroviere* e dissimulato ne *Il testimone*. Rita abita nel caseggiato di fronte a quello di Andrea, appartiene allo stesso ceto sociale: la sua diversità non allude a un altrove. È lo specchio in cui Andrea scopre nel profondo di sé qualcosa di misterioso di cui non sospettava l'esistenza: il proprio «femminile». In un cinema dominato da un'etica maschile, in cui la donna ha un ruolo subalterno, gli occhi inquieti di questa ragazza

ribelle e angosciata dalla vita introducono una dimensione inedita. La sua apparizione sulla spiaggia di Fiumicino libera un sentimento che si rivela nel corso del film più come l'incentivo per analizzarsi che come un autentico amore».

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

UN MALEDETTO IMBROGLIO

Regia: Pietro Germi; *soggetto:* dal romanzo di Carlo Emilio Gadda; *sceneggiatura:* P. Germi, Alfredo Giannetti, Ennio De Concini; *fotografia:* Leonida Barboni; *montaggio:* Dolores Tamburini; *musica:* Carlo Rustichelli; *interpreti:* P. Germi, Claudia Cardinale, Eleonora Rossi Drago, Claudio Gora, Nino Castelnuovo, Saro Urzì; *produzione:* Giuseppe Amato per Riama Film; *origine:* Italia, 1959; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 111'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Il commissario Ingravallo di *Un maledetto imbroglio* sembra avere scarsi rapporti con i precedenti personaggi incarnati da Germi. Poco o nulla lascia trasparire di sé: una cameretta in disordine, un'amante che non c'è mai. Si comporta verso gli altri con arroganza e autorità, e in questo somiglia al Nazzari de *Il brigante di Tacca del Lupo*, costretto anche lui per dovere a confrontarsi con una realtà diversa. Eppure, per quanto venga ritoccata l'apparenza esteriore del personaggio (gli occhiali

affumicati sono come un filtro che lo protegge da una realtà sgradevole), resta l'impressione che egli sia una diretta conseguenza di Andrea Marcocci e Andrea Zaccardi: che abbia da tempo abbandonato le illusioni della famiglia e che abbia introiettato ogni dramma fino a rimuoverlo. Indurito dall'esperienza, chiuso fino all'impenetrabilità, si apre agli altri solo per mestiere: essi sono un altrove che non lo tocca e a cui guarda da un punto di vista esterno. Il racconto da soggettivo si fa qui oggettivo. Il giallo è un meccanismo di routine per consentire al commissario, e allo spettatore, di attraversare a tutto campo il territorio multiforme degli altri giocando fuori casa, fuori dalle situazioni circoscritte e protettive che definivano l'universo dei due film precedenti. [...] Con il primissimo piano del commissario nell'ultima inquadratura, Germi chiude i conti con sé e con gli altri. Conservando il suo severo classicismo ha provato in questo film a gettare lo sguardo oltre confine, nella "modernità", e se ne tira fuori».

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

Tutti i colori dell'amore, II

Eckhart Schmidt e la coazione della bellezza



VENERE. THE LONG GOODBYE.

Regia, sceneggiatura, fotografia: Eckhart Schmidt; *interpreti:* Cecilia Saracino; *produzione:* Gorana Dragaš per Raphaela-Film GmbH; *formato:* HD, col.; *origine:* Germania, 2018; *durata:* 40'.
Copia Blu-ray da Raphaela-Film.

«Venere viene al mondo per amare ed essere amata, ma scopre che l'amore non è un'opzione in un mondo interessato al denaro, allo shopping e al narcisismo. Il film è girato a Trieste, anche se la musica è la stessa in tutta il mondo. Ho cercato di catturare la bellezza di questa città». (Eckhart Schmidt)

LIBERTÀ

Regia, sceneggiatura, fotografia: Eckhart Schmidt; *interpreti:* Marilina Marino; *produzione:* Gorana Dragaš per Raphaela-Film GmbH; *formato:* HD, col.; *origine:* Germania, 2019; *durata:* 5'.
Copia DVD da Raphaela-Film.

«Ho scritto questo manifesto perché mi sembra che per quanto riguarda la libertà artistica stiamo tornando indietro di cinquant'anni. Oggi la mentalità borghese, comune alla sinistra come alla destra, combatte la nudità come se fosse il male assoluto, senza comprenderne la sacralità». (E. Schmidt)

PIAZZA D'AMORE

Regia, sceneggiatura, fotografia: Eckhart Schmidt; *interpreti:* Marilina Marino, Eletta del Castillo, Giorgia Palmucci,

Federica d'Amore, Cecilia Saracino, Carla Baiamonte, Claudia Ida; *produzione:* Gorana Dragaš per Raphaela-Film GmbH; *formato:* HD, col.; *origine:* Germania, 2019; *durata:* 120'.
Copia Blu-ray da Raphaela-Film.

«Quando ha bisogno di conforto, Cecilia torna sempre a Piazza Mazzini, dove una volta ha vissuto un attimo di felicità. Elettra cerca di comprendere la saggezza degli alberi centenari della Villa Garibardi di Palermo. Federica cerca protezione e libertà ai Giardini. Carla sogna di essere una diva al Teatro Massimo. Giorgia cerca di ritrovarsi a Piazza del Popolo. Claudia insegua la via giusta in tre famosi luoghi di Palermo. Marilina arriva alla spiaggia di Mondello per dire addio alla stagione e, forse, alla vita più in generale». (E. Schmidt)

NOIR AFTER NOON

Regia, sceneggiatura, fotografia: Eckhart Schmidt; *interpreti:* Marilina Marino, Dalila Forcina, Cecilia Saracino, Claudia Ida, Valeria Pellegrini, Danny Wolf; *produzione:* Gorana Dragaš per Raphaela-Film GmbH; *formato:* HD, col.; *origine:* Germania, 2019; *durata:* 120'.
Copia Blu-ray da Raphaela-Film.

«Un film su una ragazza in attesa che potrebbe essere uccisa. Su due ragazze che sono state già uccise. Sulla fine di una partita che si gioca nel regno dell'egoismo. Alla fine non sappiamo se è tutto reale o se è soltanto una fantasia noir erotica». (E. Schmidt)

Giuseppe Lippi, morte di un amico



OBSCURA

di Sergio M. Grmek Germani

Ora che Giuseppe Lippi non c'è più ci rendiamo conto quanto la possibilità di chiedergli cosa ne pensava di un autore della letteratura o del cinema fantastico ci fosse essenziale. Negli anni '70 nacque una frequentazione, tra università e cineclub, nella Trieste in cui visse a lungo tra l'originaria Campania e la Lombardia dove poi per decenni s'inserirà in tutte le riviste e le edizioni fondamentali per il genere, a cominciare dall'editore Armenia per cui tra 1978 e 1979 curò i soli quattro numeri dell'affascinante rivista *Psyco* (e Robert Bloch fu con Richard Matheson tra gli scrittori ispiratori di cinema che amò). Non quindi solo «Urania», inevitabilmente sottolineata nelle rievocazioni per la lunghezza della collaborazione e perché vi ha anche dedicato una storia in volume, ma che è stata alla fine per lui motivo di sofferenza per come ne era stato accantonato (e già in precedenza dovette scontare la scarsa convinzione editoriale verso le due sottocollane *Horror* che provò a vararvi). Tuttavia, da amante del cinema e della letteratura a 360 gradi, e soprattutto da persona che coltivava l'amicizia, fu sempre estraneo ai limiti del culto e della specializzazione. Gli affettuosi ricordi di Bianca Garavelli su «Avvenire», di Fabio Pagan su «Il Piccolo» e di Gianfranco De Turris su «Il Giornale» ce lo confermano. Egli corresse di molto la centralità scientifica nel rapporto col fantastico, così come poi seppe correggere le inverse mode fantasy. Curatore per il primo festival di fantascienza (con Lo-

renzo Codelli) di essenziali retrospettive con volume dedicate al fantastico italiano, a Tod Browning e Lon Chaney, a Jack Arnold, ne condividevamo anche passioni come quella per il peplum, e il gotico di Camillo Mastrocinque, amato quanto Mario Bava (senza dimenticare Giorgio Ferroni), e nel cinema inglese per l'erotizzazione Hammer. Quando poi sopravvenne il rilancio del genere in Spielberg e Lucas, egli giustamente preferì la sensibilità «howardiana» di John Boorman e John Milius. Insieme a Robert W. Chambers, Sheridan Le Fanu, Arthur Machen, William Hope Hodgson e giallisti tra cui James Hadley Chase, soprattutto Robert E. Howard è stato con Clark Ashton Smith e Howard Phillips Lovecraft il suo autore prediletto, e a questi tre (e al maestro di tutti Edgar Allan Poe, di cui ha riunito nel volume *Obscura* degli Oscar Draghi Mondadori una felice summa di tutti i racconti, stavolta accogliendo le splendide traduzioni di Vittorini-Cinelli e Manganelli) ha dedicato fino agli ultimi anni traduzioni e curatele in volumi di riferimento anche per il cinema, nella sua scelta filologica di prediligere l'ordine cronologico di composizione dei testi alle ricostruzioni di continuità narrative. Quando al cinema apparve quel capolavoro extra-genere che è *Providence* di Alain Resnais, egli lo abbracciò come un altro mondo cui abbandonarsi rispetto alle matrici lovecraftiane, anche stavolta differenziandosi dai puri cultori. Ogni scrittore, ogni cineasta, ma anche ogni lettore e ogni spettatore, per Giuseppe era un mondo. La fantascienza gli ha insegnato l'infinità dei mondi esistenti, e certo da

uno di questi oggi continua ad apparirci il suo volto sorridente.

(da «Film TV» del 27 dicembre 2018; nel ringraziare la rivista anche per la foto che pubblichiamo in apertura, abbiamo voluto integrare l'articolo di qualche ulteriore dettaglio)

LA CRIPTA E L'INCUBO

Regia: Camillo Mastrocinque; *sceneggiatura:* Ernesto Gastaldi, Tonino Valerii; *fotografia:* Julio Ortas; *musica:* Carlo Savina; *interpreti:* Christopher Lee (voce Giorgio Piazza), Adriana Ambesi (voce Noemi Gifuni), Ursula Davis [Pier Anna Quaglia], José Campos, Vera Valmont; *produzione:* Hispamer/Alta Vista/MEC; *origine:* Italia/Spagna 1964; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 82'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Il film è una versione (non ufficiale) del racconto *Carmilla* di Joseph Sheridan Le Fanu, affidata al buon gusto e al senso plastico di Camillo Mastrocinque. Esso ha vari elementi in comune col successivo *Un angelo per Satana*, presentato in questa rassegna, in cui il regista affronta un'altra storia di donna, ma meglio caratterizzata psicologicamente e più articolata nella sceneggiatura. A *La cripta e l'incubo* manca una interprete convincente come la Barbara Steele del film successivo; ma le ossessioni di Laura il clima satanico-crepuscolare, un certo gusto «letterario», ne fanno un'opera pregevole con alcune sequenze eccezionali (ad esempio la lunga scena onirica centrale). I due film di Mastrocinque sono inoltre fra i pochi che mantengano un rappor-

to non pretestuoso con la letteratura gotica, sia anglosassone, sia (nel secondo film) italiana».

Giuseppe Lippi in Giuseppe Lippi, Lorenzo Codelli, *Fant'Italia*, La Cappella Underground, Trieste, 1976

UN ANGELO PER SATANA

Regia: Camillo Mastrocinque; *soggetto:* da una novella di Luigi Emmanuele; *sceneggiatura:* C. Mastrocinque, Giuseppe Mangione; *fotografia:* Giuseppe Aquari; *montaggio:* Gisa Radicchi Levi; *musica:* Francesco De Masi; *interpreti:* Barbara Steele, Anthony Steffen, Claudio Gora, Marina Berti, Mario Brega, Vassili Karis, Ursula Davis [Pier Anna Quaglia], Aldo Berti; *produzione:* Discobolo Film; *origine:* Italia 1966; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 90'.

Copia da 35mm da Cineteca di Bologna.

«Come già dimostrato con *La cripta e l'incubo*, presentato in questa rassegna, Mastrocinque è stato uno dei pochi registi italiani a trasfondere nei suoi film gotici un'atmosfera genuinamente letteraria, fedele alle fonti del genere. *Un angelo per Satana*, molto curato nella fotografia e nella sceneggiatura, è un esemplare raro anche perché attinge a una novella italiana di Luigi Emmanuele, di cui è avvertibile lo spessore psicologico. Il film è una delle migliori interpretazioni di Barbara Steele, e costruisce un ritratto di donna a volte crudele, più spesso sconcertante, che armonizza poeticamente col paesaggio tranquillo e misterioso del lago. Il ritmo, un po' lento, è incalzato dalle sequen-

ze oniriche o violente, che scuotono l'atmosfera malinconica e crepuscolare». Giuseppe Lippi in Giuseppe Lippi, Lorenzo Codelli, *Fant'Italia*, cit.

CONVERGENZE PARALLELE

VENDO CARA LA PELLE

Regia: Ettore Maria Fizzarotti, *sceneggiatura:* Giovanni Simonelli; *fotografia:* Stelvio Massi; *montaggio:* Daniele Alabiso; *musica:* Enrico Ciacci, Marcello Marocchi; *interpreti:* Mike Marshall, Michèle Girardon, Eduardo Fajardo, Valerio Bartoleschi, Dana Savours; *produzione:* Carlo Valerio per Cinemar; *origine:* Italia, 1968; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 88'. Copia 35mm da Cineteca del Friuli.

«Il solo western del maestro di musicarelli all'italiana Fizzarotti, che per la Francia si firma Mike Fitzgerald. Cosa lo spinse allo spaghetti è abbastanza misterioso, anche se l'ispirazione si riconosce subito, visto che il protagonista si chiama Shane, come l'omonimo celebre film di George Stevens. Per l'occasione viene lanciato come protagonista il francese Mike Marshall, che aveva già interpretato da noi *Con lui cavalca la morte* [...]. Lo troviamo qui nei panni di Shane, un ragazzo semplice, che scopre che tutta la sua famiglia è stata massacrata. A questo punto diventa un killer spietato, pronto a vendicarsi a ogni costo. Uno degli assassini lo uccide bruciandolo vivo. Un altro lo seppellisce vivo con tanto di soggettiva dello sfortunato. Poi incontra una bella vedova,

Michèle Girardon, con tanto di figlioletto, e inizia a capire che sta sbagliando». Marco Giusti, *Dizionario del western all'italiana*, Mondadori, Milano, 2007

Sommario

6	<i>La vita invisibile</i> (<i>Il mondo, il cinema e noi</i>) di Sergio M. Grmek Germani
15	Premio Anno uno. Franco Piavoli, al primo soffio del cinema
25	Ecologia di un delitto. Siro Angeli e Paola Drigo nella geografia infinita di Vittorio Cottafavi, I
31	Popoli e paesi d'Italia nel cinema dell'austriaco Peter Schreiner, I
35	Castelli di sabbia, III. Ingoiare la luce
45	Not Yet Evening. 30 anni (e oltre) di Fuori orario
47	In un baleno. Piccolo omaggio al grande genio di Laurel & Hardy
53	Out of the Past. Ellis Donda
59	Nico d'Alessandria, l'indispensabilità dei coatti
65	Germogli, II. Il trittico lacerato di Pietro Germi
69	Tutti i colori dell'amore, II. Eckhart Schmidt e la coazione della bellezza
71	Giuseppe Lippi, morte di un amico



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






THERESIA
 — * —
 MITTEL BISTROT



r o o m s & a r t s **DAd**
 b & B **b & B**

via TRENTO 16, TRIESTE
 tel 333 3533625

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

I mille occhi

festival internazionale del cinema e delle arti

www.imilleocchi.com



@IMilleOcchi



I Mille Occhi