

i1000(o)cchi

Festival internazionale del cinema e delle arti

Associazione culturale

Anno uno

Presidente

Paolo Bertagni

Vicepresidente, coordinamento

Mila Lazić

Direttore

Sergio M. Germani

Consiglieri

Chiara Lamomarca

Olaf Möller

Dario Stefanoni

in copertina

Daliah Lavi in una foto di scena di *Il demone*
di Brunello Rondi, produzione Titanus
(Collezione Anno uno).

I mille occhi / The Thousand Eyes

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

XIV: Apparizione

Trieste, Teatro Miela, 18→23 settembre 2015

Anteprima a Roma, Cinema Trevi - Cineteca Nazionale, 15→16 settembre 2015

il festival dell'Associazione Anno uno

con il contributo di



con il patrocinio di



Embaixada de Portugal em Itália

project partners

La Cineteca del Friuli, FIAF – Archivio Cinema del Friuli Venezia Giulia, Gemona (UD)

Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, Roma

Cineteca Bologna, Bologna

Fuori orario - RAI 3, Roma

Cinematca Portuguesa-Museu do Cinema, Lisboa

Niki Charitable Art Foundation, Santee, CA.

Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, Torino

L'Officina Film Club, Roma

Penny Video, Roma

Goethe-Institut Trieste, Trieste

Associazione Casa del Cinema di Trieste

AFIC, Associazione Festival Italiani di Cinema

con la collaborazione di

Archivio nazionale Cinema d'Impresa, Ivrea

Archivio Storico del Cinema Italiano, Roma

Cinema Sud, Avellino

Cineteca Bruno Boschetto, Torino

Cineteca Italiana, Milano

Contemporary Films, London

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden

Istituto Luce, Roma

Lab80, Bergamo

LILT (Lega Italiana per la Lotta contro i Tumori)

Museo Nazionale del Cinema, Torino

Ripley's Film, Roma

Rosa Filmes, Lisboa

Schamoni Film & Medien, München

Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin



fuori orario
cose (mai) viste



SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA



CINEMATCA PORTUGUESA
MUSEU DO CINEMA, LP



SCHAMONI FILM



ideazione, ricerche e messa in scena

Sergio M. Germani

con la collaborazione al programma di

Fulvio Baglivi, Ciro Giorgini, Livio Jacob, Mila Lazić, Olaf Möller, Jackie Raynal, Alice Rispoli, Simone Starace, Dario Stefanoni, Roberto Turigliatto

coordinamento e promozione

Giulia Pigato

movimentazione

Elisa Bonazza

collaborazione ricerca copie Elena Beltrami

ufficio stampa - comunicazione online -

realizzazioni video

Francesca Bergamasco

assistenti ufficio stampa e comunicazione Biljana

Bujuklieva, Cristina Di Gleria, Giulio Fragiaco, M.

Valentina Giani, Dario Stefanoni, Francesca Tominz, Massimiliano Vaccaro (digital communication officer)

assistente realizzazione video Sabrina Zuccato

ospitalità

Zoe Francescutto, Andrea Chenich

coordinamento operativo e amministrativo

Giada Scaini

sito internet

Zenmultimedia

assistenza informatica

Stefano Biloslavo

accoglienza e collaborazione operativa

Ilenia Baldassini, Miriam Bresolin, Alan Calianno,

Andrea Cendach, Laura Cesaro, Silvia Contorno,

Cristina Di Gleria, Francesco Di Martino, Matteo

Falluca, Simone Frausin, Salvatore Frisina, Sara

Iurada, Francesco Lucchi, Francesca Marzotto,

Andrea Mazzani, Giovanni Palumbo, Sofia Perich,

Federico Pigato, Giorgio Pigato, Owen Polito,

Jesus Rivero, Marta Rossini, Irene Sorianini, Claudia

Testagrossa, Dario Tommaselli, Beatrice Anna

Piccozzi Valenta, Rosa Vassallo, Francesca Velcich,

Sara Velcich, Filippo Zoli

collaborazione tecnica e logistica

Raoul Galli

fotografa

Betty Maier

videomaker

Paolo Battigelli, Elisa Bonazza, Gianluca Caprara,

Davide Lucatello, Arianna Vietina

catalogo a cura di

Simone Starace, Dario Stefanoni

con contributi di

Fulvio Baglivi, Sergio M. Germani, Mila Lazić,

Maurizio Radacich, Alice Rispoli, Giancarlo Stampalia

grafica e impaginazione

Cristina Vendramin

stampa

Poligrafiche San Marco, Cormons

traduzioni

Benedetta Cericola, Sara Cortese, Anna Damian,

Paola Pisani, Margherita Sgorbissa, Simone Starace,

Anna TAUZZI, Erica Verardi

interpreti

Sara Cortese, Anna Damian, Nancy Reis,

Claudia Testagrossa

proiezioni

Paolo Venier

sottotitoli

Evelyn Dewald Caporali

assistente sottotitoli

Anna TAUZZI

premio Anno uno realizzato da

Stefano Coluccio, Canestrelli - Venice Mirrors, Venezia

CANESTRELLI

gli specchi delle streghe

selezione vini e omaggi ospiti offerti da

Azienda agricola Škerk, Trieste

Barone S.r.l., Sežana SLO

Pasticceria Giudici, Trieste

Pasticceria Giudici, Trieste

Pasticceria Giudici, Trieste



ŠKERK



media partners



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,*

gli enti sostenitori

Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia
Fondazione Benefica Kathleen Foreman Casali

project partners e collaboratori

CINETECA DEL FRIULI – ARCHIVIO CINEMA DEL FRIULI
VENEZIA GIULIA

direttore Livio Jacob

servizio film Elena Beltrami, Alessandro De Zan
si ringraziano per la collaborazione Piera Patat,
Giuliana Puppini, Ilaria Cozzutti, Ivan Marin

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA –
CINETECA NAZIONALE

direttore generale Marcello Foti

direttore Gabriele Antinolfi

conservatore Emiliano Morreale

diffusione culturale e programmazione Laura Argento

si ringraziano per la collaborazione

Juan Del Valle, Maria Coletti, Domenico Monetti,
Luca Pallanch, Annamaria Licciardello,
Fulvio Baglivi, Franca Farina, Alberto Guerri

CINETECA BOLOGNA

direttore Gian Luca Farinelli

archivio Andrea Meneghelli, Carmen Accaputo

FUORI ORARIO

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

L'OFFICINA FILM CLUB

Cristina Torelli, Paolo Luciani

ARCHIVIO NAZIONALE CINEMATOGRAFICO DELLA RESISTENZA

Paola Olivetti

Alexandra Hagemann di Goethe-Institut Triest

Matteo Pavesi di Cineteca Italiana

Claudia Gianetto di Museo Nazionale del Cinema

Angelo S. Draicchio, Cristina D'Osualdo di Ripley's Film

Francesco De Luca, Rosella Pisciotta, Barbara

Scarciglia, Alice Bensi, Daniele Marzona, Francesco

Sacchi, Michele Sumberaz Sotte, Valentina Molaro di

Teatro Miela – Cooperativa Bonawentura

Sandi Škerk di Azienda agricola Škerk

Gianfranco Burni di Pasticificio Barone

Raffaella Fort di Libreria Lovat, Trieste

Gabriele Centis di Casa della Musica, Trieste

Alessandro Giudici di Pasticceria Giudici

Karen Chicue di Dream Team, Trieste

Laura Bilucaglia di B&B Atelier Lidia Polla

si ringraziano inoltre

Francesca Alessandrini, Adriana Anastasio,
Adriano Aprà, Chiara Barbo, Giovanni Barbo,
Maria Teresa Bassa Poropat, Sara Bergamasco,
Hari Bertoja, Guido Botteri, Isidoro Brizzi,
Maurizio Cabona, Sara Cannarella, Francesco
Cappelotto, Jennifer Cavi, Marco Cecchini,
Dubravka Cherubini, Piero Colussi, Sergio
Crechici, Tonino De Bernardi, Piero Del Giudice,
Giuseppe Faggiotto, Beatrice Fiorentino, Erik
Frieden, Maddalena Giuffrida, Gabriele Giuli,
Massimo Greco, Federica Gregori, Igor
Kocijančič, Giulio Lauri, Sara Leggi, Paolo Lughì,
Luca Luisa, Lawrence Montaigne, Chiara Omero,
Tullio Ortolani, Federico Poillucci, Valentina
Ricci, Nicoletta Romeo, Gianni Sadar, Martina
Saravo, Bruna Scaggiante, Graziella Scotese,
Francesco S. Slocovich, Paolo Speranza, Paola
Sponda, Ivo Tence, Daniele Terzoli, Sergio
Toffetti, Fulvio Toffoli, Gianni Torrenti, Renata
Toson, Baldo Vallero, Gorgia Venturoli, Gary
Vanisian, Antonella Varesano, Deborah Viviani,
Nikolas Paul Weiss, Denis Zanette, Acid Frog e
tutti coloro che hanno partecipato al promo 2015

e

Caffè Teatro Verdi, Caffè degli Specchi, Ristorante
040 Social Food, Social Pizza, Gelateria Marco,
Dream Team, Hotel Abbazia, B&B Amelie, B&B
Atelier Lidia Polla, Affittacamere Loukas, B&B Al
Ponterosso, B&B Santa Caterina, Libreria Lovat



hotel
abbazia

Amelie





Raggiungere il traghetto

di Sergio M. Germani

Ich habe keine Heimat.

[Non ho Heimat]

Sybille Schmitz «Maria» in *Fährmann Maria* di Frank Wysbar

Kein Brief! Keine Nachricht! Nichts!

[Nessuna lettera! nessuna notizia! nulla!]

Rimprovero d'amore da *Der Tiger von Eschnapur* di Fritz Lang

in *A Vida Invisível* di Vítor Gonçalves

Vogliatemi bene quando sarò morto.

Parole finali del protagonista di *Il mestiere delle armi* di Ermanno Olmi

Amor omnia

Epitaffio scelto dalla protagonista di *Gertrud* di Dreyer

Forse ci lasciamo troppo tentare dalla molteplicità. Per qualcuno dovremmo ancora “spiegare” perché I mille occhi, o perché Anno uno, o motivare la scelta del titolo di edizione (*Apparizione*). Ma la rete (chiedendo scusa di un termine ormai sinonimo di internet) di rapporti che il cinema continuamente moltiplica ci tenta troppo per non aggiungerne almeno qualche tassello. Questo testo quindi non replica a titolo *Apparizione* ma fa riferimento a un grande cortometraggio di Dreyer (in beffarda traduzione letterale *Raggiunsero il traghetto*) “perché” esso contiene, come tutti i film del regista, qualcosa di quintessenziale per il cinema. La corsa in moto della coppia di quel film per raggiungere in tempo un traghetto trova il confronto con la morte, non perché Dreyer sia tetro o per una scelta horror di genere: in quella corsa c'è tutto il senso del cinema, del suo eleggere il movimento (artificiosamente reso nel cinema dalla persistenza delle immagini fisse di fotogrammi, e cionondimeno vero: almeno quanto lo è il paradosso della corsa di Achille con la tartaruga) quale fuoriuscita dal dominio della morte. Il risveglio dalla morte della protagonista di *Ordet* si realizza nel suo tornare a muoversi nel ritorno in vita, e nessuna immagine fissa può rendere la liberazione

della prigioniera cui vengono slacciati i polsi in *Vampyr*. Il cortometraggio di Dreyer evocato nel nostro titolo s'impone all'attenzione anche per la presenza nel programma del film di Wysbar sulla traghettatrice Maria, che come molto cinema del misconosciutissimo regista tedesco è tra i momenti più evidenti di quanto intendiamo per "expanded Dreyer": essendo stato il danese un regista di pochi film "intransigenti" lo si è a lungo considerato una monade, scopriamo invece che la forza del suo cinema trova eco in molti altri film (anche di genere) di varie nazionalità, e quest'anno ci soffermiamo su un ignoratissimo cineasta italiano (Palella) e su Wysbar. La cui genialità è stata di partire senza farsene intimorire da alcuni massimi capolavori (*Anna und Elisabeth* è una splendida variazione su *Mädchen in Uniform* da lui prodotto, con qualche eco del paesaggio italiano in Murnau, mentre *Fährmann Maria* più ancora che *Der müde Tod* di Lang elegge a riferimento il *Vampyr* di Dreyer). Del cinema andrebbe riscoperta la capacità di lavorare "in minore" sui film maggiori: pensiamo ad esempio nel cinema italiano a due cineasti di cui ci siamo spesso occupati e ci occupiamo ancora, il Genina che rispetto ai due grandi capolavori di Pabst con Louise Brooks non temette di "aggiungervi" il suo *Prix de beauté*, e il Giorgio Bianchi che seppe riferirsi in *La maestrina* sia a Griffith che a Dreyer.

Negli exergo si è voluta unire quella frase di rivolta dal film di Wysbar ai discorsi nazisti o financo a quelli di culturalistica assunzione della germanicità (frase che per il suo andare contro i tempi può aggiungersi alla *révolte* dichiarata da Aurenche e Bost e Autant-Lara in piena occupazione in *Douce*, ai massimi capolavori contro il potere in epoca di seconda guerra mondiale *Dies irae* di Dreyer e *Sissignora* di Poggioli, e ai movimenti inversi rispetto alle derive della storia in *Once Upon a Honeymoon* di McCarey – geniale anche il titolo italiano del film: *Fuggiamo insieme* – e in *Un pilota ritorna* di Rossellini), uniamo la frase di Wysbar appunto all'altezza nichilistica di Lang che il "nostro" Gonçalves cita (sorprendendoci per il fatto che nei suoi due unici film assume metà del poker macmahoniano, mentre l'altro suo riferimento di cinema fondamentale è *Splendor in the Grass* di Kazan, tutti autori insomma che eccedono malintesi canoni *cabieristi*). E infine uniamo queste frasi al terzo exergo da uno dei massimi capolavori di Ermanno Olmi, cui dedichiamo un omaggio che vorrebbe essere anche più ampio, per indicare come il suo recente *torneranno i prati* non sia solo un "film da rispettare" ma un massimo capolavoro in cui *precipita* tutto il riferirsi alle guerre del suo cinema (anche nel giovanneo *E venne un uomo*) al

punto da ripetervi la frase udita in *I recuperanti* («la guerra è una brutta bestia, gira il mondo e non si ferma mai»). Ci sembra che questo triplice exergo (culminante nella frase antitombale dell'ultimo Dreyer), limitantesi a raccogliere tre frasi da film che si proiettano nel festival, contenga tutto il registro di confronti tra l'essere e il nulla di cui il cinema è terreno massimo anche per il pensiero, essendo tutto il suo orizzonte più profondo riassunto nella dichiarazione di poetica e ontologia contenuta in *The Bells of St. Mary's* di McCarey ovvero quel *to be* che vi si indica come scelta, in risposta a tutte le incertezze dell'arte e del pensiero occidentale più alti (da Shakespeare e Calderón a Leopardi e Borges, congiungendosi invece a Dante).

Con una sintesi un po' a effetto, si potrebbe dire che il traghetto da raggiungere è proprio il cinema, per un viaggio di ritorno in vita che tutti i grandi film affrontano. E in ciascuno di essi agisce l'auroralità dell'*apparizione*, la capacità di accogliere *presenze* che è quanto rende il cinema a un reale più del reale. Il piccolo film di Jean de Limur (e Aldo De Benedetti) omonimo, in cui Nazzari *appare* come se stesso, s'incontra miracolosamente con quanto *appare* nel più struggente capolavoro di tutto il cinema italiano, il citato *Sissignora* di Poggioli, in cui abbiamo il sussulto di scoprire che il personaggio della protagonista interpretata da Maria Denis è nata in un luogo ligure che si chiama Apparizione e da cui tutti gli eventi del film (a parte il desiderio d'amore di Elio Marcuzzo) ne allontanano il ritorno. E tutto il cinema capace di sorprendere, e non di agire invece su dei modelli peggio se formali, si fa muovere dallo stupore di riconoscere come in esso le cose non cessino di apparire. Un grandissimo regista tuttora da riscoprire, l'italo-greco Stavros Tornes (l'amico Gian Piero Rizzo vi sta dedicando un film), è forse l'essenza di questo stupore nel cinema (più ripetibilmente la coltiva oggi nel cinema italiano Tonino De Bernardi). E l'esito estremo ed esplicitante del cinema che si rese l'hardcore, al di là delle sue ignoranze e cialtronerie, è un luogo di verità prolungato oggi dall'universo della rete, che realizza nel modo più vero il programma warholiano secondo cui ciascuno si *divinizza* per il momento in cui si rende immagine; la potenziale infinità di *selfistici* o *webcameristici* creatori e fruitori rende la rete il più adeguato purgatorio rispetto all'esigenza del cinema di dare alla presenza una perdurante forza. I maggiori autori di oggi (perché il nostro far tornare il cinema del passato li fa tornare appunto all'oggi) hanno cominciato a confrontarsi non come pura scorciatoia creativa col digitale bensì con le mutazioni della sua immagine rispetto

alla solidità chimica della pellicola. Su questo bisogna chiarire che del grande Rossellini va riscoperta nel modo giusto la duttilità verso formati e regole del cinema: egli non è un banale relativista, egli giustamente subordina il cinema alla presenza viva e umana ma per esaltarla in ogni “supporto” e canale: cinema e televisione, cinema e spazio museale, cinema e psicodramma... ed anche cinema ed agire politico. La “disponibilità” rosselliniana a riferirsi ai più diversi interlocutori non gli ha mai impedito di svelare la verità, dal “fascista” *Un pilota ritorna* ai film resistenziali e post-tali (con il culminante *Era notte a Roma*), all’autentico conflittuale dittico che ci appare oggi costituito da *Anima nera* e *L’età del ferro*, a quell’*Anno uno* che ha debordato sia la DC che gli inadeguati prolungatori del Sessantotto, fino al film ONU da noi proiettato l’anno scorso, *A Question of People*, che va tenuto presente nel programma di quest’anno quale sottofondo permanente.

Vedremo infatti quest’anno vari film italiani, provenienti dalle più compromissorie committenze, che il cinema spinge a dire la verità. Possono essere opera di grandi autori (Comerio, Genina, Camerini, Cottafavi, altrove Matarazzo) oppure di “servitori” che il cinema porta a non mentire. Un film in costume non si sa bene come “supervisionato” da Rossellini, *L’invasore* di Nino Giannini, interpretato dalla “diva del regime” Miria(m) di San Servolo, viene completato solo nel dopoguerra con interpolazioni del *Kolberg* di Veit Harlan, cineasta della distruzione quanto Genina, anche se nel tedesco si arriva ad abbracci con la morte da cui l’italiano vuole allontanare.

Vedremo soprattutto quest’anno un gruppo di film che sull’Africa e sui temi oggi impellenti dell’islamismo offrono immagini rivelatrici. Comerio sconquassa le radici della “liberazione” coloniale. Camerini, passando per Zuccoli, può ben accogliere la fascinazione dell’islam che s’interpolò col fascismo ma vi sovrappone la propria fascinazione tolstoiana e flaubertiana, e allora la sequenza di *Kif tebbi* dei volti e corpi femminili scoperti del velo è forse di tutta la storia del cinema l’immagine da “propagandare” oggi contro i fondamentalismi. Genina, il cui *Bengasi* solo evochiamo, avrebbe rivelato la necessità di confrontarsi con la storia come macchina di distruzione. L’Alessandrini scritto da Cottafavi *Abuna Messias* ci introdurrà agli intrecci interreligiosi coniugati con l’universo coloniale. E un piccolo film postcoloniale e “missionario” ritrovato come *Okiba non vendermi!*, unico lungometraggio di Gianni Fontaine, è nella sua ingenuità umanitaria e d’illuminismo cattolico un grande gesto di cinema, che rende persino l’interpreta-

zione dei corpi africani nelle voci del doppiaggio non un'omologazione ma un "de te fabula narratur" rivolto allo spettatore.

Questo gruppo di film ci condurrà allo straordinario programma dell'Archivio fondato da Paolo Gobetti, in cui abbiamo voluto unire *Il Duce a Trieste* (nel discorso che non prolunga solo le leggi razziali ma anche l'ultima impresa coloniale, coniugate con un'idea di sviluppo industriale su cui il fascismo si rese quintessenza dell'industrializzazione capitalistica; ma non esiteremo a scoprirvi anche le astuzie del potere per esempio nel sedurre il femminile, giacché non è il politicamente corretto odierno che per primo suggerisce la doppia interpellazione di genere ma come udremo è il nostro Duce – per parafrasare l'*Unser Nazi* di Robert Kramer e Thomas Harlan – a ripetere ogni volta «triestini e triestine!») alla videointervista con l'anarchico triestino Umberto Tommasini, nella quale lui e l'intervistatore, libertariamente porgente il microfono, si dimenticano felicemente che quello che fanno è cinema, a entrambi preme porgere parole di verità. Il discorso totalitario del primo film e il dialogo alla pari del secondo si metteranno a confronto da soli nel festival, e sveleranno meglio di qualche pregevole saggio che cosa è successo nel passato che arriva a oggi. Tommasini è stato un non-protagonistico testimone di quella tradizione anarchica che ha avuto in Italia figure luminose come Cafiero, Malatesta e Camillo Berneri (con la figlia e la compagna che ne prolungarono la presenza), capaci di scelte libere da tutti i totalitarismi. Anche sulla prima guerra mondiale su cui continuiamo a scoprire film imprevisi, pur nelle oscillazioni di un Kropotkin (ma non diversamente da Gramsci e altri in campo marxista dove invece sono gli opposti Bordiga e Tasca ad aver condiviso con Lenin la lucidità), è stata la tradizione anarchica a saper prendere meno abbagli. Di quella tradizione oggi può convincere meno solo un ateismo che talvolta si manifestò con troppo sottolineata certezza, ma va riconosciuto che sia nelle vicende spagnole che in quelle sovietiche il bisogno di ribellione a Dio ha un fondo d'irrequietezza dreyeriano, non un autosoddisfatto offrirsi un mondo d'irresponsabilità. Per il nostro festival, che si è inaugurato alla prima edizione con un omaggio a Jean Vigo alla presenza della figlia Luce, l'attuale omaggio a Tommasini compie un percorso non estraneo all'assenza di saperi precostituiti che caratterizza le nostre scelte.

Il gruppo di film africani del programma ci conduce però anche al cinema portoghese, laddove la rivoluzione dei garofani (forse l'unica rivoluzione politica del '900 che non ha ingannato) ha accolto sia la verità del pathos di cui il *Non* di

Oliveira è il luogo più alto, sia lo splendore anticoloniale di Amilcar Cabral, con Lumumba e poi Sankara il leader africano più essenziale (sul secondo, come su tante altre vicende storiche, è rivelatore un regista italiano di cui sempre più scopriamo la grandezza, Valerio Zurlini, il cui *Seduto alla sua destra* diventa oggi capolavoro imprescindibile). Tra i protagonisti della rivoluzione portoghese c'è stato Vasco Gonçalves, padre del nostro Vítor che insieme alla madre lo unisce in un particolare ringraziamento alla fine del primo film, al cui interno gli echi africani sono belli come tutto il resto, e passano anche per la creazione radiofonica di cui quel film è splendido prolungamento.

Il destinatario del Premio Anno uno di quest'anno, nel suo sovrano accogliere le vicende della storia, collega il premio di quest'anno (oltre che all'altro grande portoghese che lo precedette, Paulo Rocha) al trittico di autori tedeschi che siamo altrettanto fieri e onorati di aver premiato: Schroeter, Thomas Harlan, Wildenhahn, il secondo peraltro intrecciato anche alle vicende della rivoluzione portoghese col magnifico *Torre Bela* mentre il primo ha realizzato il suo ultimo grandissimo *Nuit de chien* grazie al produttore portoghese Paulo Branco.

Poiché siamo in genere restii a credere nelle spiegazioni riguardo ai criteri delle scelte del programma (ma non certo per esoterismo bensì per fiducia nella capacità di tutti i pubblici di orientarsi e di competere con la nostra voglia di scoprire e di farci riorientare a ogni proiezione, come fossimo i frati di *Francesco giullare di Dio* che cadono rivolti verso tutte le direzioni) cogliamo occasione per proporre a chi ci legge un testo di autopresentazione chiestoci recentemente da Piero Del Giudice per la rivista ticinese che dirige, «Galatea», dal bel nome mitologico che a noi evoca anche Nello Santi, Bava e il peplum. Ecco quanto abbiamo scritto intitolandolo *Festival come forma festiva della presenza del cinema nella vita*:

Si è trasformata nel tempo l'idea della forma festival. Nata all'inizio degli anni '30 a Venezia, raccoglieva i modelli di fiere ed esposizioni universali, rivolgendosi innanzitutto ai professionisti (produttori, registi, giornalisti), con la necessaria benedizione del potere politico. C'era ovviamente anche un pubblico ma piuttosto di invitati o occasionali curiosi. I grandi festival internazionali affermatosi nel secondo dopoguerra (Venezia, Cannes, Locarno, Berlino...) hanno coinvolto un pubblico sempre più largo, al punto che di recente i "bollettini" a fine festival segnalano soprattutto dei numeri (biglietti e abbonamenti venduti) con un cor-

tocircuito rispetto agli “echi” (capacità di intercettare film che avranno successo e magari qualche premio Oscar). Questo modello di grande festival generalista, che ovviamente ha il pregio di concentrare in un breve periodo tante cose da vedere e tante persone da incontrare, si è lasciato alle spalle l'idea che il maggior teorico del cinema, André Bazin, ebbe l'intelligenza di formulare negli anni '50, quella del festival come laico ordine monastico in cui delle persone intensamente motivate trovavano occasione di confronto sulle passioni. Era chiaramente l'intuizione di una mente aperta, non una norma dogmatica, Bazin stesso avrebbe auspicato l'allargamento a un pubblico sempre più ampio: ma di quell'idea la fertilità va recuperata. Era un momento in cui i primi storici del cinema e le nascenti cineteche tendevano a iperselezionare gli oggetti degni di attenzione; Henri Langlois dirà con acutezza (riferendosi alle scelte critiche di Brasillach) che il cinema allora era così ricco che ci si poteva permettere di ignorarne molti tesori. Rispetto a critici anche di grande personalità (in Francia, in Italia e altrove) si dovette arrivare a uno sguardo basato su una vera comprensione di «che cos'è il cinema» con la «politica degli autori» tra anni '50 e '60 (nei «Cahiers du cinéma» ma in dialettica con il “positivismo” di «Positif») che attraverso scelte anche contrastanti approderà alle geniali scelte cinefile di «Présence du cinéma». Tutto ciò è oggi patrimonio imprescindibile, ma il bisogno di estendere le attenzioni a tanto cinema rimasto inosservato anche da parte dei maestri della critica non è certo eclettismo o sola acribia di studio. Perciò appare necessario superare il recinto che i festival maggiori pongono tra cinema del presente e opere del passato pur dedicandovi (sempre meno) delle «retrospettive». E se Venezia inaugurerà nel nome il riferimento all'«arte cinematografica» oggi il cinema già appartiene (come anticipò Rohmer critico) a un universo di arti con molti scambi.

I festival medi e piccoli ritengono di dover dare un senso alla propria individualità con delle specializzazioni (territoriali, di genere ecc.). Costituendosi nel 2001 a Trieste, l'Associazione Anno uno (con chiaro inchino al film più maltrattato di uno dei massimi cineasti, Roberto Rossellini) ritenne invece di varare un festival altrettanto “generalista” dei maggiori ma che coltivasse la tendenza di riscoperte da fare con il pubblico durante questo momento festivo di un'attività che si prolunga sull'anno, e nello stesso nome prescelto (I mille occhi) si volle indicare la molteplicità di sguardi che il cinema contiene e che la molteplicità di spettatori può godere di moltiplicare. Lo scrivente, che da 14 edizioni lo dirige, partì da rassegne ospitate da altri festival e da un numero zero come «L'unica grande

passione» (adesione paradossale a una frase dell'altro massimo cineasta, Dreyer) cercando di trovare, con collaboratori sempre più estesi, una concentrazione di proposte intrecciate, non di eventi staccati seppur coesistenti.

Il cinema, arte del reale, rivela di incontrarsi con tutti i campi della vita, e così da anni, senza attendere anniversari, si percorre la riscoperta di opere riferite alla grande guerra, quest'anno persino nell'involontaria duttilità di un film di propaganda fascista come *Camicia nera* che diventa beffardo e acuto rivelatore della sconfitta dell'Internazionale. E come in passato per Franco Basaglia, Diego de Henriquez e lo stendhaliano Bruno Pincherle, quest'anno si rende protagonista l'anarchico triestino Umberto Tommasini. Tra riferimenti "locali" e presenze internazionali (dal premio al portoghese Vítor Gonçalves a Niki de Saint Phalle) l'unità è nella molteplicità di sguardi che la forma festival accoglie e incoraggia.

Ci ricollegiamo a questo testo per aggiungere qualcosa sull'altro citato personaggio internazionale (ma più volte legato all'Italia) che è Niki de Saint Phalle. La rappresenterà al festival la figlia Laura Duke Condominas, che la sostituì, rispetto alla prima ipotesi di Bresson, come interprete di *Lancelot du lac*. I suoi due film (cui ci piacerà aggiungere in futuro quello realizzato con Peter Schamoni, ma anche l'omaggio in video musicale che le ha fatto recentemente l'appassionante Soko) sono realizzazioni tra le più libere del rapporto tra arti, e incrociano (ma in totale autonomia creativa) le compresenze artistiche di due compagni, il cineasta Peter Whitehead e lo scultore Jean Tinguely. La proposta di questa rassegna è tra i tanti doni che da anni ci offre la cineasta collaboratrice del festival Jackie Raynal, e il nome della curatrice contribuisce a inserire Niki in una costellazione che va da Baratier a Jean-Denis Bonan, da Bulle Ogier a Catherine Binet, e naturalmente tutta l'esperienza della Zanzibar.

Ma i film di Niki, nel loro coniugare sbrigliatezza artistica e fondi anche di durezza di vita, s'inseriscono nel più ampio universo degli anni '70, e spingono a confronti con le più vitali (e non culturalistiche) pratiche di erotizzazione, a cui il cinema del citato Bresson non è estraneo. Ma pensiamo soprattutto a Stephen Dwoskin, a Walerian Borowczyk, a Franco Brocani... *Daddy* (e proprio per il trauma personale di Niki) è il frutto più fresco anche di quell'utopia del prolungare la provocazione del corpo su presenze d'ogni età, che in decenni successivi trovò il marchio della pedofilia, e che anche a distanza di tempo porta a vicende di "persistenze dell'immagine" conflittuali: pensiamo a Eva e Irina Ionesco, ma anche

alle figlie di Larry Rivers tra cui Gwynne condivide il nome con l'interprete adulta di *Daddy* mentre la più giovane è una riscopribile Mia Martin. Tantopiù indirettamente pertinente appare l'odierno omaggio videomusicale (ben più che nell'ambiguità di una Maddie Ziegler con Sia) di Soko, che al dreyeriano *We Might Be Dead By Tomorrow* abbina l'adolescenziale *First Love Never Die*.

Ma la vagina gigante che fu tra le sculture più provocanti, seppur come sempre risolte in invenzione gioiosa, di Niki ci riconduce anche all'icona courbetiana che l'anno scorso Deborah De Robertis impersonò, e rispetto a cui le scelte del nostro festival constatano di nuovo una diffusa incapacità di cogliere gli azzardi più veri, liquidando certe azioni come "mediatiche". C'è chi ha stabilito meccanici collegamenti con Milo Moiré, chi più pertinentemente con Millie Brown e le sue performance vomitanti (a espandere una delle ossessioni che più si è sviluppata con l'hard online) anche con Lady Gaga. A noi il volto di Deborah ha piuttosto ricordato qualcosa di Sasha Grey, ma la sua storia è un'altra, coinvolge una segretezza (anche di una gemellarità) che spero trovi altre tappe in questo festival.

Come tante cose che sono accennate o talvolta accantonate dal programma di quest'anno, il festival vuole prolungare i propri "appuntamenti". I doni del caso che gli arrivano sono tanti. Mai, per esempio, avremmo immaginato di trovare a Trieste il massimo cultore internazionale di Richard Harrison. Persino, lo ammettiamo, non avevamo esatta percezione della personalità di Harrison negli universi del peplum e del western italiano. Siamo lieti che Giancarlo Stampalia demolisca i cliché della legnosità, e con ciò riveli ancora una volta come un corpo, una presenza vada osservata ricevendone i *puncta*, e ciò può includere tutte le sessualizzazioni, quella che in realtà è estranea è la postmoderna relativizzazione *gender*. A noi, guardando i due film in programma, l'occhio cadrà sulla sensualità di Lisa Gastoni e Marilù Tolo nell'uno, e nell'altro di una Dagmar Lassander di cui mai dubitammo, sin da quando la vedemmo aggirando i divieti ai minori nella tagliatissima versione italiana di *Andrea* fino a che la riscoprimmo autodoppiantesi in *W la foca*. In *Una donna per 7 bastardi* lei, complice Roberto Bianchi Montero, chiaramente devia il progetto maschile di Harrison imponendo al film una doppia centralità. Forse Harrison subì certe deviazioni ma seppe comunque sollecitarle con la sua presenza, e perciò approdò con *Orgasmo nero* al notevole momento del passaggio dominicano dal soft all'hard in Joe D'Amato.

Altro dono ci arriva da Simone Starace, da qualche anno curatore di questo catalogo e tra gli studiosi di cinema più documentati. Inaugurando un'attività cine-

tecaria, che gli auguriamo di far crescere sempre più, ha subito ritrovato copie uniche e preziose di film misteriosi, italiani e non.

E da Dario Stefanoni, cocuratore del catalogo, ci arrivano scoperte di cineasti italiani degni di attenzione, da Caracciolo a Castellazzi a Tretti e altri.

Purtroppo molti colgono nei Mille occhi un luogo unico per coltivare scoperte. Ripeto “purtroppo” perché il festival teme più la solitudine che rischi di competizione. Le cose da ritrovare sono tante e, una volta ritrovate, sollecitano ritrovamenti ulteriori. Quest’anno a Bologna (al Cinema Ritrovato, appunto) abbiamo visto un film iraniano pre-khomeinista meraviglioso di Sahrab Shahid Saless, con un Jacques Tourneur (*Great Day in the Morning*) che ora ci si accosta magnificamente a Gonçalves, nella capacità di entrambi gli autori di percorrere il confine tra vita e morte.

L’anno scorso a Locarno la retrospettiva Titanus che curammo non solo ci confermò certi splendori ma mise meglio in luce l’epoca di Gustavo Lombardo, padre di Goffredo, e ora vi scopriamo il ruolo fondamentale di Boris Bilinsky, che fu anche scenografo alla Scala ed ebbe durante la guerra un progetto d’esposizione ispirata all’Apocalisse di San Giovanni (poco dopo, un cineasta minore di cui solo Roberto Silvestri ha segnalato l’interesse, Giuseppe Maria Scotese, girerà un *L’apocalisse* al momento invisibile; ritroviamo invece la sua affascinante figlia Giulietta, modella e danzatrice, in uno dei film di Andreassi in programma). Bilinsky s’incontrò con cineasti italiani e slavi (esuli russi e polacchi, Striževskij, Volkov, Waszyński diventano autori Titanus, il primo dirigendo un’attrice commovente e spesso echeggiante universi slavi, Isa Miranda, mentre il secondo dirige l’altrettanto insacrificabile Luisa Ferida). Abbiamo voluto unirvi l’ultima regia di un nostro autore d’elezione, Augusto Genina, *Frou-Frou* dal bel sottotitolo di versione italiana *Perduta per amore*, vicenda di esuli russi con un finale aeroportuale che ci evoca l’ultimo e sommo Matarazzo *Amore mio* qui visto l’anno scorso.

Qualche anno fa anticipammo i programmi di “expanded Dreyer” con alcuni rari film italiani, e tra questi ci colpì molto, per la sua fertile *naïveté*, il film di Oreste Palella *Caterina da Siena* e quest’anno ne proponiamo altri due film sconosciutissimi: purtroppo non quello intitolato *Non vogliamo morire* di cui è tuttora irrintracciabile una copia. Com’è evidente, il territorio del cinema italiano ancora da riscoprire è amplissimo. Ci farebbe piacere che cineteche e cattedre partecipassero a una sinergia di ricerche. Chiaramente ai Mille occhi non interessa il grado zero della riscoperta, c’interessa il potenziale entusiasmo che essa può

favorire. Però di fronte all'inerzia ogni azione è preferibile, l'entusiasmo (se gli oggetti se lo meriteranno) può sempre arrivare, oggi come oggi sarebbe importante dispiegare un po' di mezzi e di energie che contraddicano la triste sensazione che all'Italia i suoi tesori cinematografici non interessino molto di più che all'ISIS quelli di Palmira.

Recentemente una studiosa americana, Ruth Ben-Ghiat, ha pubblicato un libro pregevole sul cinema imperiale italiano. Ma anch'esso sottovaluta Comerio (peraltro liquidato in poche righe in certi libri riguardanti il cinema sulla grande guerra), mentre per fortuna può avvalersi con ottimi approfondimenti dei materiali raccolti dal Fondo Genina e dal libro che dedichiamo all'autore. Ciò che cercano oggi di fare I mille occhi è anche questo: dare delle possibilità ai futuri appassionati di trovare conservati sia i film che le tracce produttive di precedenti passioni. Va detto chiaramente che non abbiamo alcuna certezza di continuare quest'opera, che necessiterebbe di attenzioni che oggi come oggi si rivelano del tutto inadeguate.

Ma nell'universo del cinema l'inadeguatezza è diffusa. Non cessiamo di stupirci che di certe cose ci occupiamo solo noi, o quasi. Qualche anno fa assegnammo il Premio Anno uno a Marc Scialom per il suo ritorno alla regia. Quest'anno l'avremo via skype per l'uscita del suo libro che, dopo molti rifiuti di editori francesi, l'italo-dublinese Artdigiland ha avuto il merito di pubblicare. Un libro che è anche cinema, e nel quale il nostro festival è uno dei set. Nello stesso incontro ci occuperemo di alcuni altri libri che sono anche cinema, come un grande libro lo è sempre (Gadda è molto più cinema nei suoi libri che nelle attenzioni cinematografiche). Guido Ceronetti coglie sempre l'essenza del cinema oltre la cultura del cinema. Un critico molto stimolante, Paolo Isotta, nel suo libro fa non pochi errori nello scrivere di film ma il modo in cui scrive dei musicisti che ama ha la vera fragranza che lo fa appartenere al cinema.

L'omaggio a Ciro Giorgini, a cui non abbiamo voluto riservare la solita etichetta di cultore welllesiano, riguarda un'amicizia che ha condiviso molte passioni di cinema (Ford, Rossellini, ma anche il cinema italiano "sul fondo" cui egli ha dedicato una delle migliori idee di programmazione dentro Fuori orario). Per I mille occhi egli è anche colui che ritrovò *La promessa*, la da allora mai vista regia televisiva di Zurlini che si è rivelata straordinaria. L'anno scorso avrebbe voluto tornare a Trieste per presentare il progetto sulle sale romane, di cui i coautori ci danno ora un primo montaggio. Non sappiamo se essere contenti di poterlo

precedere con la prima proiezione cinematografica (dopo la retrospettiva pesarese su Dino Risi) della sola copia 35mm di *Buio in sala* perché avremmo voluto vedere questo film insieme a Ciro.

Il film di Risi s'unirà bene al dittico di Comencini: singolarmente si trovano riuniti i due grandi registi milanesi arrivati al cinema italiano postbellico (mentre Lattuada, che li precedette di poco, fu altrettanto immerso nella sensuale materia del cinema). La rassegna di Alice Rispoli vi unirà alcuni altri tasselli fondamentali, tra cui il film di Lombardi e Lajolo che è la ricostruzione più affascinante della vicenda Ferrania, quintessenza della matericità italiana nel cinema, con tra altre una dichiarazione splendida di Carlo Ludovico Bragaglia che dell'immagine Ferraniacolor rivendica la bellezza dell'imperfezione: e poiché egli preferiva amare gli imprevisi del cinema che sentirsene depauperato, è affascinato dalla stampa del suo *La Gerusalemme liberata*. E viene subito in mente che sarebbe davvero bello programmare questo suo film con l'*Orlando furioso* di Ronconi. Forse prima o poi lo faremo (così come di Ronconi avremmo voluto programmare la regia televisiva di *Gli ultimi giorni dell'umanità* da Kraus). Con il film di Gerboni avanziamo nel territorio del Super8 familiare, ma non può non colpirci quando vi appare il cartello stradale che indica «via Anna Frank, scrittrice martire». È ancora una convergenza dei nostri percorsi nella storia attraverso il cinema, che quest'anno omaggiano due cineasti uccisi alle Ardeatine, Emanuele Caracciolo e Gerardo De Angelis.

Concediamoci un'ultima convergenza, dentro il festival e nei suoi rimandi: il Vincenzo Bellini, sommo musicista che fu il più affascinantemente cinebiografato da Gallone (più di Puccini a nostro avviso, e senz'altro più di Verdi che appartiene a Matarazzo), e che oltre a dare il titolo all'unica regia di Caracciolo si può udire in *torneranno i prati* di Olmi.

E un saluto (oltre ai ricordi in programma) a Peter von Bagh, Manoel de Oliveira, Giulio Questi, René Vautier, Gian Vittorio Baldi, Omar Sharif, Christopher Lee, Marie Dubois, Lilli Carati, Virna Lisi, Anita Ekberg, Laura Antonelli, Magali Noël, Marisa Del Frate... certamente omettendo qualcuno, come ci capitò per errore con Haroun Farocki e Tewfiq Saleh.

Quest'introduzione è incorniciata da due icone-sfingi del femminile, Samia Gamal in apertura, Marcella Mariani in chiusura.



Premio Anno uno

«Isabel!» chiama la voce maschile dal fuori campo nell'incipit di *Uma Raparíga no Verão*, e Isabel Galhardo, sublime presenza di quell'unico film, ci rivolge lo sguardo. Poco dopo la voce paterna ripete il vocativo senza che lei appaia. Già questa "rima" incompiuta rende l'opera d'esordio quintessenza del cinema. Il così spesso negato bisogno di presenza (dalla morte, dal potere sociale, da un impossibile amore) accomuna intimamente la vita e il cinema, che talvolta può opporvisi (Dreyer, Wysbar...). Solo gli stolti possono sorprendersi che Gonçalves non abbia girato altri film (a parte il mediometraggio *Meia Noite* di cui fu insoddisfatto) dopo tale trasparenza assoluta sul cinema. Ma 27 anni dopo egli realizza *A Vida Invisível* il cui titolo stesso contiene tutto il registro del cinema. E gli stolti ritornano aspettandosi forse un clone del primo film. Anche qui c'è all'inizio un vocativo, «António!», rivolto dalla voce fuori campo del protagonista al nome che fu del cineasta maestro di Gonçalves, Reis, e il cui controcampo diventa la vita invisibile dei "titoli di testa". Nessuno di questi due film è a 35mm, il corpo eletto dal cinema nella sua storia e di cui gli sguardi di Gonçalves hanno coltivato la passione (da *Splendor in the Grass* di Kazan ai capolavori *macmahoniani* di Preminger e Lang citativi). Il primo è a 16mm e di questo formato "ridotto" incarna la sensuale vulnerabilità; il secondo è in digitale (ma con *inserts* da Super8), e di questo luogo di sottrazione realizza uno dei primi capolavori assoluti con l'ultimo Paulo Rocha (con cui converse già il primo Gonçalves) e *The Canyons* di Schrader. Momento massimo quindi, oggi, del glorioso cinema portoghese, in cui riappaiono il film postumo di Oliveira e le scelte *ordetiane* di João Bénard da Costa. Si realizza la saggezza socratica di Rossellini che sapeva essere il cinema allo stesso tempo corpo e idea. Non poteva quindi esserci Premio Anno uno più indispensabile di quello che s'inchina al genio di Vítor Gonçalves.

Associazione Anno uno
settembre 2015

Vítor Gonçalves, splendore nell'erba



VÍTOR GONÇALVES

Nato il 14 marzo del 1951 ad Angra do Heroísmo, nelle Isole Azzorre, Vítor Gonçalves si laurea in Ingegneria civile e verso la fine degli anni '70 inizia a frequentare la Escola de Cinema di Lisbona, dove insegna dal 1982. Qui conosce il regista e didatta António Reis, che diverrà suo amico e mentore, e inizia a collaborare ad alcuni film come assistente operatore (*A Princesa das Ilhas Negras* di José Bogalheiro, 1978, e *Arabia* di Rosa Coutinho Cabral, 1982). Nel 1982 comincia le riprese di *Uma Raparíga no Verão*, che a causa dei problemi produttivi potrà concludere solo quattro anni dopo, nel 1986. Al film contribuisce come direttore della fotografia Daniel Del Negro, autore dell'altro massimo esordio del cinema portoghese del decennio, *Atlântida: Do Outro Lado do Espelho* (1985). Nel 1988, per la serie televisiva *Fados*, Gonçalves realizza il mediometraggio *Meia Noite*, oggi considerato perduto. Fonda con la compagna Ana Luisa Guimarães, Pedro Costa, José Bogalheiro e Pedro Caldas la casa di produzione Trópico Filmes, che produce, oltre a *Uma Raparíga no Verão*, anche le opere prime di Costa (*O Sangue*, 1989) e Guimarães (*A Nuvem*, 1992). Ventisette anni dopo *Uma Raparíga no Verão*, Gonçalves realizza il suo secondo e ultimo lungometraggio, *A Vida Invisível*.

FILMOGRAFIA

Uma Raparíga no Verão [Una ragazza d'estate], 1986; *Meia Noite* [Mezzanotte], mm., 1988; *A Vida Invisível* [La vita invisibile], 2013.

UMA RAPARÍGA NO VERÃO

Regia, sceneggiatura: Vítor Gonçalves; *fotografia:* Daniel del Negro; *montaggio:* Ana Luísa Guimarães; *musica:* Andrew Poppy; *aiuto regia:* Pedro Costa; *interpreti:* Isabel Galhardo, Diogo Dória, João Perry, Alexandra Guimarães, Jorge Silva Melo, Isabel Winter; *produzione:* José Bogalheiro per Trópico Filmes; *origine:* Portogallo, 1986; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 77'.

Copia 16mm da Cinemateca Portuguesa.

«È uno sguardo su una giovane donna in estate, sui suoi amori, e questo ricorda *Splendore nell'erba* di Kazan, per la stessa sensibilità e poetica, per lo stesso pudore e rigore. [...] *Uma Raparíga no Verão* è un film costruito con inquadrature molto brevi, registrate da una cinepresa quasi fissa. Se ogni inquadratura contiene in sé la possibilità di durare di più, tutto ci fa pensare che questa durata non sarà permessa. Come se attorno a essi (attorno alle inquadrature come attorno ai personaggi) ci fosse un'inesorabile fatalità. [...] Le immagini scorrono e non le afferriamo. Scorrono come la vita, di cui l'esistenza stessa è lo scorrere. Non è anche l'esenza del cinema?»

João Bénard da Costa
in Roberto Turigliatto (a cura di), *Amori di perdizione. Storie di cinema portoghese 1970-1999*, Lindau, Torino, 1999

«Cieco, muto, compatto, duro, ostinatamente rigoroso, avvolto da una luce nera che si sottrae, *Uma Raparíga no Verão* è un "buco nero" nel firmamento del cinema portoghese. Misterioso,

magistrale, opprimente, con esso si precipita nell'universo oscuro e senza parole dell'adolescenza, una notte forata da strani bagliori. Della famiglia dei grandi cineasti visionari del cinema muto, Vítor Gonçalves ne ha ereditato anche l'assoluta padronanza dei mezzi d'espressione: in lui, immagini, suoni, montaggio acquistano una evidenza palpabile, che credevamo scomparsa nel cinema moderno, perduto fra il "look" e la televisione».

Paulo Rocha
in Roberto Turigliatto (a cura di),
Amori di perdizione, cit.

«Opera d'arte commovente, rigorosa, il film di Vítor Gonçalves non è caduto fra noi come un meteorite, è piuttosto il risultato di una meditazione impressionata, ossessiva, sulla vita delle forme nel cinema. Opera di tempi e spazi prosciugati, modulati, essa scorre proprio come un filo d'acqua o una lacrima. *Uma Rapariga no Verão* è il primo film di Vítor Gonçalves, ma data la sua pienezza potrebbe essere l'ultimo. Grazie, amico della bellezza».

António Reis
in Roberto Turigliatto (a cura di),
Amori di perdizione, cit.

«Quando si filma, subentrano delle situazioni che possono capovolgere del tutto quello che si era pensato in fase di scrittura. Perciò rispetto alla sceneggiatura mi pongo in uno stato d'animo di completa apertura verso quello che potrebbe accadere in seguito. Il montaggio infine, richiede un'ulteriore capacità di farsi sorprendere. Bisogna cogliere nel materiale filmato ciò che non si è

riusciti ad esprimere durante le riprese e cercare di dargli una forma, una nuova realtà. Il montaggio è come un lutto, ma in ogni lutto c'è un segno di vita, la possibilità di una rinascita. [...] A me interessa filmare lo spazio dell'occhio, il posizionamento dello sguardo, perché è in questa zona che lavorano il pensiero e la fantasia dello spettatore. Volevo che lo spazio della finzione diventasse subito movimento nel tempo di un pensiero e che lo spettatore vi lavorasse dall'interno. *Uma Rapariga no Verão* mette in scena delle relazioni mentali aperte in mille direzioni possibili».

Vítor Gonçalves in Lorenzo Esposito,
Stati di mutamento. Conversazione con Vítor Gonçalves, «Filmcritica»,
n. 504, aprile 2000

A VIDA INVISÍVEL

Regia: Vítor Gonçalves; *sceneggiatura:* V. Gonçalves, Mónica Santana Baptista, Jorge Braz Santos; *fotografia:* Leonardo Simões; *montaggio:* Rodrigo Pereira Rui, Alexandre Santos; *musica:* Sinan C. Savaskan (soprano Alison Wells); *interpreti:* Filipe Duarte, Maria João Pinho, João Perry, Susana Arrais, Maria Ana Bernauer; *produzione:* Pedro Fernandes, Duarte Rui, A. Santos e Maria João Sigalho per Rosa Filmes/Christopher Young per Young Films; *origine:* Portogallo/Regno Unito 2013, col.; *formato:* digitale, col.; *durata:* 103'.

Copia DCP [anche da materiali Super8 di Julie Brook] da Rosa Filmes.

«È un film sulla coscienza dell'eroe, una sorta di avventura interiore, e nel processo del suo sviluppo ho dovuto apri-

re anche me stesso all'ignoto. Non avevo tutte le risposte, ma sapevo di non voler imporre alla storia delle idee preconconcette. [...] La chiave, per me, era quella di rendere possibile il cambiamento per il personaggio principale, così da creare una progressione drammatica, realizzabile solo quando Hugo fosse diventato capace di modificare il suo rapporto con il tempo. Avrebbe scoperto una nuova prospettiva di vita, non appena si fosse reso conto che il tempo non si stava chiudendo su di lui. La vera sfida consisteva nel trovare un modo di mostrare tutto questo. [...] Il mio compositore, Sinan Savaskan, aveva quest'idea di una nota senza fine, una nota sempre gravida di una qualche possibilità. [...] In *A Vida Invisível*, per la maggior parte del film, l'eroe è incapace di immaginare il suo futuro, mentre la protagonista di *Uma Rapariga no Verão* è molto più a suo agio con quest'idea, come se restasse in attesa, fiduciosa che in qualche modo il suo futuro si sarebbe realizzato come per magia. La musica è stata fondamentale per esprimere quella frustrazione e quell'aspettativa».

Vitor Gonçalves in Trevor Johnston,
*Lisbon interludes: Vitor Gonçalves
on The Invisible Life and A Girl in
Summer*, «Sight and Sound»,
maggio 2015

Dalle note di regia: «Mentre preparavo una delle scene in ospedale, ho visto la macchina da presa in una stanza anonima. Dalla finestra si vedevano gli alberi sullo sfondo del mare in tempesta. Ho rivolto la macchina verso i rami agitati dal vento. Sono stato colpito da qual-

cosa che avevo intravisto di sfuggita cui potevo accedere ora solo attraverso l'inquadratura e la sua qualità materica. Ciò che vedevo apparteneva più alla sfera delle suggestioni che a quella delle parole. Era come se desiderassi girare un film segreto parallelamente a quello che stavo effettivamente realizzando. Durante il montaggio, le riprese appartenenti a quest'altro film sembravano avanzare creando uno spazio di possibilità per idee che andavano prendendo forma. Un giorno, il vero significato della sequenza si è affermato all'interno dell'immagine e l'inquadratura degli alberi ha trovato definitivamente il suo posto nel film. L'ho considerato la manifestazione di un momento decisivo per il protagonista: l'unico in cui prende coscienza della propria mortalità e capisce finalmente cosa significa essere vivo».

«[António Reis] analizzò un mio lavoro. Era un film di tre minuti. Ricordo un solo particolare: nell'angolo di una inquadratura compariva un ramo agitato dal vento; Antonio vi mise la mano sopra, "cancellandolo" dall'immagine, e ci mostrò come la sequenza fosse più "secca", non decorativa».

Vitor Gonçalves
in Roberto Turigliatto (a cura di),
Amori di perdizione, cit.

Apocalypsis cum figuris

L'eterno ritorno dei prati (Ancora sulla Grande Guerra)



RITORNO AL PAESE

Regia: Ermanno Olmi; *testo, interprete:* Mario Rigoni Stern; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1967; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 10'.

Copia video (da 16mm) da Fuori orario.

Servizio realizzato per il programma "QuestEstate". Il ritorno al paese è quello dello scrittore Mario Rigoni Stern, il quale, ogni volta che trascorre un po' di tempo in città, si sente assalire dalla malinconia e dalla nostalgia per la propria terra d'origine.

I RECUPERANTI

Regia, fotografia, montaggio: Ermanno Olmi; *sceneggiatura:* Mario Rigoni Stern, E. Olmi, Tullio Kezich; *musica:* Gianni Ferrio; *interpreti:* Antonio Lunardi, Andreino Carli, Alessandra Micheletto; *produzione:* Gaspare Palumbo per RAI/Produzione Palumbo; *origine:* Italia, 1970; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 98'.
Copia 35mm da Cineteca Bologna.

«*I recuperanti* nacque in una delle tante sere di fine anno quando la compagnia asiaghese di Val Giardini si riunisce intorno a Mario Rigoni Stern, sovrano democraticissimo della nostra comunità montanara. [...] È proprio allora che la genialità di Mario, inaspettatamente, rompe l'incanto un po' dolciastro della convenzione. E dai cori conviviali, dalle battute scherzose, intrecciate per allegria, si scivola quasi insensibilmente nella vita. La vita di Mario Stern, che è un narratore autobiografico, autore di un solo interminabile libro; ma anche

la vita dell'altopiano intorno a noi, tanto simile alla vita in generale: a volte incantata e dolce alla superficie, sempre tragica appena ne grattiamo un po' la crosta. Se c'è un simbolo nella storia dei recuperanti è proprio questo. Sotto l'occhio del sole più ridente, mezzo metro dentro l'erba verde dei pascoli, la guerra ha lasciato i suoi segni: rottami di ferro, spezzoni, ossa umane. E, a volte, bombe ancora pronte a esplodere, insidie mortali per chiunque si avvicini a frugare. Questo è l'Altipiano dei Sette Comuni, monumento perenne alla demenza umana da quando eserciti di opposte nazioni vi furono calamitati a scontrarsi. [...] Le generazioni del nostro secolo scontano la memoria del '15-'18, riacutizzata da traumi più recenti: per Mario è stata la ritirata di Russia, una conferma del fondo tragico dell'esistenza umana. Così la sera l'amico ci raccontava (e racconta) storie di se stesso fra gli uomini; e così venne fuori la vicenda dei recuperanti. [...] La vicenda incredibile dei reduci di due guerre, che per difendersi dalla fame e allontanare lo spettro dell'emigrazione si diedero a rastrellare la terra metro per metro, decisi a strapparle da vivere in rottami di ferro. Prigionieri di questa prospettiva assurda, isolati nel loro lavoro come in una miniera, i recuperanti vissero mesi e anni di totale alienazione: e ancora oggi, nei loro ricordi oscillano fra la paura retrospettiva e l'esaltazione, mescolano orrori e bravate, passano dall'angoscia al rimpianto».

Tullio Kezich, *Un pezzo di vita*, in Mario Rigoni Stern, Ermanno Olmi, T. Kezich, *I recuperanti*, Appunti del Servizio Stampa RAI, Asiago, 1985

L'ALPINO DELLA SETTIMA

Regia: Giuseppe Taffarel; *testo:* Roberto Natale; *fotografia:* Giovanni Raffaldi; *musica:* Carlo Frajese; *voci:* Antonio Guidi, Angiolina Quinterno, Santino Amici; *produzione:* Pegaso Film; *origine:* Italia, 1969; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 18'.
Copia 35mm da Cineteca Bologna.

Dalla presentazione in video dell'autore: «*Un alpino della settimana* è nato come un discorso contro la guerra, evitando i luoghi comuni soliti, [...] arrivando a vedere quello che resta di grave nella gente per colpa della guerra. È un documentario intimista, però alla fine salta fuori proprio il discorso diciamo anche feroce (perché questo era il mio intento) contro la guerra. È una famiglia che la guerra ha distrutto. Il figlio non si è sposato anche per [...] stare vicino alla madre, che è rimasta vedova del marito caduto in guerra sulle Dolomiti [...] e mai più ritrovato. Questo ha determinato un dolore inestinguibile in tutta la famiglia, e l'ha distrutta. La moglie di questo soldato "ignoto" è morta di crepacuore, mentre il figlio si è messo in testa di cercare i resti del padre fra le Dolomiti, frugando fra le rocce. Un discorso [...] un po' folle, un po' assurdo, come i paesani lo definivano, ma lui ha insistito per tutta la vita [...], pensando di poter trovare il padre».

FUORI CAMPO

IL SERGENTE NELLA NEVE

Lettera del produttore Goffredo Lombardo (24 ottobre 1961): «La società Titanus ha in animo di realizzare, con la collaborazione dell'URSS, un film in compartecipazione con detto Paese che si avvale della storia tratta dal romanzo *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern; che ha avuto molto successo in Italia e che è stato tradotto anche in URSS ad iniziativa delle autorità di quel Paese. La vicenda cinematografica intende dimostrare l'eroismo e l'abnegazione dei nostri soldati durante la guerra mondiale, mettendo in rilievo gli aspetti umani che animano questi soldati in queste loro azioni anche quando, stretti da forze soverchianti, sono costretti a battersi senza speranza fino all'ultimo respiro. Naturalmente dalla storia si evince chiaramente il carattere del popolo italiano: la solidarietà tra ufficiali e truppa, il senso di fraternità che unisce tutti di fronte al pericolo, il pensiero che ognuno che sopravviverà porterà un messaggio di fraterna solidarietà alle famiglie di quelli che sono scomparsi, il senso stesso della famiglia che traspare dai rapporti fra questi uomini disperati, sono le linee fondamentali che daranno vita e colore alla vicenda. Il regista è il giovane Ermanno Olmi, autore del film *Il posto*, che ha avuto tanto successo a Venezia e che oggi sta trionfalmente attraversando le sale di proiezione italiane. Naturalmente prima di iniziare qualsiasi contatto con le autorità russe, la società Titanus desidera essere messa regolarmente in contatto con i Russi, tramite le nostre Rappre-

sentanze diplomatiche, affinché non sia data alcuna interpretazione maliziosa a questa vicenda che, nel suo insieme, desidera rappresentare un anello di congiungimento umano tra il popolo italiano e il popolo russo, senza nessun riferimento politico».

Sergio M. Germani, Simone Starace,
Roberto Turigliatto, *Titanus. Cronaca
familiare del cinema italiano*,
Centro Sperimentale di
Cinematografia/Sabinae, Roma, 2015

IL MESTIERE DELLE ARMI

Regia, sceneggiatura: Ermanno Olmi;
fotografia: Fabio Olmi; *montaggio:*
Paolo Cottignola; *musica:* Fabio Vacchi;
interpreti: Hristo Jivkov (voce Giovanni Crippa), Sergio Grammatico, Dimitar Ratchkov, Fabio Gubbani, Sandra Caccarelli, Omero Antonutti (voce); *produzione:* Cinemaundici/RaiCinema/Studio Canal/Taurusproduktion; *origine:* Italia/Francia/Germania, 2001; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 109'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Giovanni delle Bande Nere non era un feroce tagliatore di teste o un guerrafondaio, ma solo un comandante severissimo che faceva il cosiddetto “mestiere delle armi”. Svolgeva un servizio e, del resto, la sua corrispondenza fa vedere come lui avesse un forte senso degli affetti, della famiglia, degli amori. [...] Giovanni, man mano che cresce di grado, assume delle responsabilità con una qualità di comandante e di uomo straordinaria. E questa qualità lo conduce alla morte. In quei quattro giorni di agonia chiama attorno al suo letto tutti gli

interlocutori con i quali aveva lasciato un discorso aperto. Risponde a quelle domande che in vita rinviavamo sempre. Non è per niente un eroe ambiguo: mi sono innamorato di Giovanni perché muore come ha vissuto, con autorevolezza e lealtà. E così come ha capito che per fare il comandante doveva essere autorevole, nello stesso modo ha intuito che attraverso la morte anziché farsi grande doveva farsi piccolo. [...] La mia intenzione era quella di rievocare il passato, ma non di ricostruirlo. Volevo evocarlo attraverso un percorso dell'anima [...]. La ragione di questa rievocazione sta nella coincidenza di certe realtà del passato con certe realtà del presente. Questo è evidente nell'ultima battuta-didascalia, quando il palafreniere dice che i comandanti e i principi dopo la morte di Giovanni si auspicano che mai più venga usata contro l'uomo la potente arma da fuoco. Basta questa battuta per indurci a indagare su quel passato, per capire perché oggi l'uomo spari più che mai».

Ermanno Olmi, *Lasciate che la realtà vi parli*, «Film Maker's Magazine», n. 6, luglio-agosto 2001

UMANITÀ

Regia: Elvira Giallanella; *soggetto:* da un racconto di Vittorio Emanuele Bravetta; *produzione:* Liana Film; *origine:* Italia, 1919; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 35'.
Copia video (da 35mm) da Cineteca Nazionale.

«Introdotta da una didascalia che lo presenta come un lavoro “umoristico-satiri-

co-educativo”, il film ha per protagonisti due bambini, Tranquillino e Serenetta. Durante la notte i piccoli si alzano e mentre la bambina va a rubare nel vaso della marmellata, il maschietto si dedica alle sigarette di papà. Il fumo provoca a Tranquillino un sogno angoscioso: il mondo è stato distrutto da una terribile guerra e a lui tocca il compito di rifarlo. Le scene successive mostrano Tranquillino che ripercorre gli errori accumulatisi nella storia dell’umanità: in effetti anche scavando in profondità e addentrandosi negli strati più remoti della storia dell’umanità, il ragazzo non riesce a trovare altro che armi e segni di conflitto... [...] Tratto da un racconto per ragazzi di Vittorio Emanuele Bravetta, in versi e impreziosito da illustrazioni a colori di Golia, *Umanità* è l’unica regia di Elvira Giallanella, figura tanto interessante quanto, per il momento, perfettamente misteriosa. [...] Il film avrebbe dovuto essere il primo titolo di “un vasto programma di lavoro, che comprende grandi films di intreccio o di ricostruzione storica e films per bambini, le quali saranno interpretate da bambini”. Ma il progetto di Giallanella sembra essersi interrotto dopo *Umanità*, film senza paragoni nella produzione coeva, tentativo singolare di una donna di testimoniare e trasmettere attraverso il cinema il proprio impegno contro la guerra».

Monica Dall’Asta, *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Il Profumo delle Parole, Bologna, 2007

[KELLY IN BATTLE] COCCIUTELLI IN GUERRA

Regia: Luca Comerio; *interpreti:* Natale Guillaume; *produzione:* Milano Films; *origine:* Italia, 1912; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 6’.
Copia 35mm da La Cineteca del Friuli.

«Nei film di Comerio che seguono l’impresa libica, al di là di titoli che qui come in seguito possono essere di trionfale retorica, ciò che si vede è che le truppe italiane penetrano sempre in territori estranei e ostili, e ogni gesto (anche nell’esercitazione di *Esercito italiano: plotone nuotatori di cavalleria*) evidenzia sforzi fisici, attraversamenti a nuoto o in pericolose discese, avanzamenti in un deserto non mitizzato esoticamente. Le armi (vedi *La nostra artiglieria di guerra*), lungi da mitologie futuristiche, diventano macchine celibi di distruzione, soffermandosi lungamente sui rinculi del cannone da cui ogni volta ci si deve scostare. Diventa secondario quanto taluni hanno interrogato, ovvero quanto vi sia di riprese documentaristiche di eventi bellici reali e quanto venga da Comerio ricreato per le sue riprese: giacché anche in queste s’impone l’immagine di un quasi insostenibile sforzo fisico. Ha dell’incredibile che nello stesso 1912 Comerio abbia potuto realizzare un film comico (i suoi esordi nel cinema sono di finzione, con il meraviglioso *L’avventura galante di un provinciale* riscoperto da quello che è il suo vero erede nel cinema proveniente da Milano, Luigi Comencini) intitolato *Cocciutelli in guerra* con un personaggio comico carico di bandiere ita-

liane e trascinate un cannone, la cui impresa gloriosa consiste nello strappare e portare in Italia la bandiera araba. Se non fosse stato firmato da Comerio il film avrebbe potuto persino incorrere nell'accusa di vilipendio alla bandiera italiana».

Sergio M. Germani, *Cocciutelli va in guerra, o dello sguardo feroce di Luca Comerio*, in Piero Del Giudice (a cura di), *L'Europa in guerra. Tracce del secolo breve*, Edizioni "e", Trento/Trieste, 2015 (II ed.)

KIF TEBBI

Regia: Mario Camerini; *soggetto:* dal romanzo di Luciano Zuccoli; *sceneggiatura:* Luciano Doria, M. Camerini; *fotografia:* Ferdinando Martini; *montaggio:* Nuccio Fiorda; *interpreti:* Donatella Neri, Laura Orsini, Marcello Spada, Piero Carnabuci, Ugo Gracci, Alberto Pasquali; *produzione:* ADIA; *origine:* Italia, 1928; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 115'. Copia 35mm restaurata da Cineteca Bologna.

«Il più importante ritrovamento cameriniano tra tutti. Pur in una certa pesantezza nell'impianto scenaristico e scenografico, con zone in cui il film lo subisce, contiene la sequenza più bella di tutta l'opera cameriniana, con Donatella Neri e Laura Orsini (cieca) che nel deserto si scoprono dei veli agli occhi del protagonista. Attraverso Zuccoli il film inclinava alla fascinazione fascistica verso il mondo musulmano; Camerini la rende inattuale con una forza che si conserva anche rispetto all'universo musulmano odierno. Il film più segnato dalla scoperta di Camerini della real-

tà della donna, che avvenne attraverso le letture al giardino di Villa Borghese, marinando la scuola, di Tolstoj e Flaubert».

Sergio Grmek Germani, *Le trincee del Carso, il disco rotto di Giovinezza, i veli di Anna Karenina e Madame Bovary*, in Arnaldo Colasanti, Ernesto Nicosia (a cura di), *Mario Camerini. La nascita della modernità*, Gli Archivi del '900, Roma, 2011

«Mne e la sorella cieca Gamra sono le beniamine della cabila di Mabruk el Gadi, uno dei più noti nomadi della Libia. La bellezza di Mne ha acceso una torbida fiamma nel cuore di Rassim Ben Abdalla, signorotto superbo e lussurioso, ma la ragazza lo sfugge, anche perché ella ha promesso il suo cuore al generoso Ismail. Scoppia la guerra italo-turca (1911) e le truppe ottomane requisiscono e saccheggiano e neppure la cabila di Mabruk si salva. Le due sorelle terrorizzate dai soldati fuggono sulle dune e Mne è salvata dalle voglie di un sergente brutale da Ismail che conduce la giovane nella casa di suo padre Ajad dove trova protezione e conforto. [...] Un intenso bombardamento prima e l'arrivo degli italiani poi risolve la situazione e il giovane arabo può riabbracciare la dolce Mne»

Roberto Chiti, «Il Lavoro»,
23 settembre 1976

CONVERGENZE PARALLELE

OKIBA NON VENDERMI!

Regia: Gianni Fontaine; *sceneggiatura:* padre Romeo Panciroli, G. Fontaine, Luigi Bonelli; *fotografia:* Nello Bandi-

nelli; *montaggio*: G. Fontaine, Rinaldo Montagnoni, Rodolfo Palermi; *musica*: Carmine Rizzo; *interpreti*: Abeja, Kizito, Ogwang, padre Paolo Cereda, padre Roberto; *produzione*: EDNI; *origine*: Italia, 1955; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 72'.

Copia 35mm da La Cineteca del Friuli.

«In questi giorni viene proiettato in prima visione in alcune sale cinematografiche di varie regioni italiane un film tutto particolare. Esso rievoca la patetica storia di un fatto realmente verificatosi alcuni anni or sono nell’Africa Equatoriale e che molto assomiglia alla vicenda di Giulietta e Romeo: due giovani negri si amavano ma non potevano sposarsi perché appartenenti a tribù rivali. Il dramma che ne scaturì ebbe conclusioni in un certo senso inaspettate perché nella lotta degli istinti guerrieri e vendicativi si inserì improvvisamente la parola di un missionario cattolico attraverso cui la tragedia poté comporsi nella consolazione. La vicenda ebbe una certa risonanza soprattutto fra gli europei, perché rivelò visuali inconsuete nella psicologia delle popolazioni negre e suggerì questo film con intenti artistici e documentari insieme. [...] L’idea del film appartiene a un missionario, il padre Romeo Panciroli delle Missioni Africane di Verona. Venne stesa la sceneggiatura in Italia, ma poi – alla fine del 1952 – padre Panciroli, l’operatore Bandinelli e il regista Gianni Fontaine si imbarcarono a Napoli con macchina da presa, con carrello, con parco lampade e con migliaia di metri di pellicole. Nessun attore e nessuna attrice. Era stato deciso infatti di far interpretare il film

ad autentici selvaggi negri, una specie di film neo-realista nel vero senso della parola. [...] In questo loro primo film i negri, che hanno nel sangue un fondo d’arte genuino, abituati alla danza, hanno saputo trovare anche nel ruolo di attori improvvisati le vergini possibilità espressive della loro razza. Ne è venuta fuori un’opera che costituisce un documento eccezionale di vita negra, di vera arte drammatica, di umanità di quella gente di colore che spesso riteniamo, a torto, composta da uomini a noi inferiori come doti intellettuali e come sentimenti morali».

Antonio Fugardi, *Un film cristiano con protagonisti negri*, «Il Popolo», 26 ottobre 1955

CAMICIA NERA

Regia, sceneggiatura: Giovacchino Forzano; *fotografia*: Mario Albertelli, Mario Craveri, Ercole Granata, Giulio Rufini, Eugenio Bava; *montaggio*: G. Forzano, Mario Bonotti; *interpreti*: Enrico Marro, Antonietta Mecale, Enrico De Rosa, Pino Locchi, Vinicio Sofia, Loris Gizzi, Annibale Betrone; *produzione*: Istituto Luce; *origine*: Italia, 1933; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 95'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Le vicende produttive di *Camicia nera* (1933) “sintesi cinematografica delle vicende d’Italia dal 1914 al 1932” o più esplicitamente “film della passione fascista” (secondo lo slogan propagandistico diffuso dall’Istituto Luce), furono al centro di vivaci polemiche. Tali polemiche investirono direttamente la figura

dello sceneggiatore e regista Giovacchino Forzano ed ebbero anche ripercussioni ai vertici dello stesso Istituto Luce, che era il produttore del film. [...] Nel 1932, tra le diverse iniziative promosse dal regime fascista in occasione della celebrazione del Decennale, l'Istituto Nazionale Luce bandì un concorso per il miglior soggetto o sceneggiatura originale che commemorasse il decimo anniversario della Marcia su Roma. [...] La scelta ricadde dunque su Forzano, che aveva già collaborato ad alcune iniziative promosse dal regime nel settore dello spettacolo. [...] L'uscita ufficiale del film era prevista per il 28 ottobre 1932, ricorrenza del giorno in cui, dieci anni prima, il re Vittorio Emanuele III aveva affidato a Mussolini l'incarico di formare il governo. A queste data però le riprese del film erano ancora in pieno svolgimento: fu proprio questo fatto che contribuì a sollevare parecchie polemiche per l'eccessivo prolungarsi dei tempi di lavorazione e per l'aumento delle spese di produzione derivate da tale prolungamento. [...] Con un ritardo di cinque mesi sulla data prevista, *Camicia nera* venne proiettato in tutti i capoluoghi della penisola e nelle maggiori capitali europee (Parigi, Londra, Berlino) in un giorno altrettanto celebrativo: il 23 marzo. Nello stesso giorno del 1919, infatti, si era tenuta a Milano l'Assemblea costitutiva dei fasci di combattimento che aveva approvato il famoso programma di S. Sepolcro. Nella lettera inviata da Forzano a Mussolini il 6 aprile 1933, il regista [...] ci fornisce testimonianza [...] sulla figura e sul ruolo del vero protagonista dell'operazione *Camicia nera*: Benito Mussolini. Dalla

lettera emerge, infatti, il suo intervento diretto con "suggerimenti" e "correzioni" durante la stesura della sceneggiatura e la sua supervisione per ciò che concerneva le parti del film già girate. Un intervento che culminò nella ripresa del discorso fatto dallo stesso Mussolini all'inaugurazione della città di Littoria e che era stato scritto appositamente per *Camicia nera*.

Patrizia Minghetti, *Lo «scandalo» di «Camicia nera»*, «Immagine», n. 8, aprile-giugno 1984

LE SCARPE AL SOLE

Regia: Marco Elter; *soggetto*: dal romanzo di Paolo Monelli; *sceneggiatura*: Curt Alexander, P. Monelli; *fotografia*: Massimo Terzano; *montaggio*: Camillo Mastrocinque, Giorgio Bianchi; *musica*: Antonio Veretti; *interpreti*: Camillo Pilotto, Cesco Baseggio, Carlo Lodovici (voce Giulio Panicali), Nelly Corradi (voce Lidia Simoneschi), Giorgio Covi, Isa Pola; *produzione*: Roberto Dandi per ICI/Artisti Associati; *origine*: Italia, 1935; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 104'.
Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Bruno Boschetto.

«La guerra alpina, la nostra guerra alpina, dall'Adamello alla Conca di Piezzo. Tema altissimo, da far tremare i polsi a qualsiasi regista. Una guerra combattuta nel regno dei falchi e delle aquile, con le picozze talvolta più utili del fucile, con le corde talvolta più necessarie della baionetta. Teleferiche distese su abissi, ricoveri in caverne ricavate da pareti a picco, tende che avevano per

muricciolo blocchi di ghiaccio; *corvéés* inenarrabili per far giungere ai tremila, ai tremilacinquecento ciò che è indispensabile alla vita dell'uomo [...]. È lo spirito alpino: generoso e testardo, borbottone ed eroico, saldo come la presa del rampone sul ghiaccio, indomabile come l'ululare della tempesta. Uno spirito che dell'«arrangiarsi» ha fatto la sua legge più vera; ed è un «arrangiarsi» di fronte a pareti e a crepacci, a seracchi e a valanghe [...]. Interpretare su di uno schermo la guerra alpina, lo spirito alpino, è tema degno d'un altissimo artista, che tale vita e tale spirito abbia intimamente compresi, e che sappia poi esprimerli con la sua inconfondibile arte. Sia data quindi lode a Paolo Monelli e Marco Elter per aver affrontato la nobilissima impresa. Essi avrebbero potuto scegliere uno fra i mille episodi salienti di quella guerra, dalla conquista del Monte Nero a quella del Col di Lana, [...] ma ciò è stato deliberatamente evitato dal soggettoista e dal regista del film, i quali non hanno voluto mostrarci un dramma in crescendo, incoronato poi da una sua apoteosi, nella luce che consacra gli eroi. [...] Non quindi una trama troppo evidente, non crudezza realistica, non brani arieggianti al documentario, non la guerra vissuta; ma la guerra come deve apparire talvolta nel ricordo, un ricordo virile, distaccato e sereno; con la raffigurazione simbolica, quasi un ampio affresco senza luci radenti, senza scorci violenti, lontano da ogni maniera più o meno hollywoodiana [...]. Altro è riprendere in istudio, altro è riprendere a tremila metri. L'opera ha il significato che s'è detto, si anima nei due episodi di volontario

eroico sacrifico di Bepi e di Durigian, nella morte del giovanetto Marco; ed ha inquadrature assai belle e significative, come nella dissolvenza che alle pubblicazioni di matrimonio sostituisce l'ordine di mobilitazione, nella sequenza della mobilitazione stessa, in alcuni episodi di combattimento, in una serie di esterni, dallo Stelvio alle Dolomiti, dovuti alla sapienza di quell'ottimo tra gli operatori che è Terzano».

Mario Gromo, *Il successo di Scarpe al sole*, «La Stampa», 22 agosto 1935

ABUNA MESSIAS (CARDINAL MASSAIA)

Regia: Goffredo Alessandrini; *soggetto:* Callisto V. Vanzin, Luigi Bernardi; *sceneggiatura:* G. Alessandrini, Vittorio Cottafavi, Domenico Meccoli, Cesare Vico Lodovici; *fotografia:* Aldo Tonti, Renato Del Frate; *montaggio:* Giorgio C. Simonelli; *musica:* Mario Gaudiosi; *interpreti:* Camillo Pilotto, Enrico Glori, Mario Ferrari, Amedeo Trilli, Berchè Zaitù Taclè (voce Giovanna Scottò); *produzione:* Alessandro F. Gagna per REF; *origine:* Italia, 1939; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 97'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Le vicende del popolo italiano sono unite alla propagazione della civiltà cristiana da una connessione che trascende ogni contingenza casuale. I principali protagonisti della sua storia non raramente hanno svolto un compito che si riallaccia indissolubilmente all'espansione della fede cattolica romana in altri Paesi e perciò assume un carattere universale. [...] Il Cardinale Guglielmo

Massaia è una di tali figure. La sua statura umana e cristiana domina vari decenni della storia etiopica e la sua opera ha tracciato una pista che fatalmente e provvidenzialmente doveva trasformarsi in un'autostrada. [...] Bisognava scegliere un episodio centrale tra i numerosissimi che costellano la sua vita missionaria. Un episodio altamente significativo e drammatico che riassume possibilmente la sua attività di sette lustri e fosse un simbolo concreto del suo ideale. La lotta tra lui e il rappresentante principale della religione che combatteva, ha appunto il pregio di fissare sullo schermo il nucleo essenziale dell'opera massaiana e di simboleggiare il fine superiore dell'apostolato cattolico: la lotta del bene contro il male. [...] D'altronde due fattori rendevano attuale la vita del Cardinale Massaia. Il ritrovamento, dopo 60 anni, di un nucleo di suoi convertiti assieme all'ottuagenario Sacerdote indigeno a cui il Missionario aveva affidato la custodia delle sue opere e la partecipazione alla campagna etiopica di un suo pronipote, il Padre Giuliani, immolatosi per la redenzione dell'Abissinia. Questi collegamenti sono accennati nell'epilogo e danno all'opera un profondo carattere di compiutezza mentre costituiscono la vera apoteosi del protagonista. Alla sua esaltazione partecipa direttamente la Patria che, riprendendo la missione affidatale da venti secoli dalla Provvidenza, continua nel mondo un'opera incomparabile di fede e di civiltà».

Callisto V. Vanzin, Luigi Bernardi,
Come abbiamo fatto "Abuna Messias",
 «Film», 12 agosto 1939

«Se Abuna Messias era un sant'uomo, beh, è molto difficile parlare di un santo nella sua concretezza, nella sua violenza, nella violenza degli eventi storici che l'hanno coinvolto. [...] C'era un rapporto molto preciso [con il presente]. Era un recuperare il passato legandolo al presente. Nel film come tu lo conosci manca una parte che venne girata, e che riguardava proprio la guerra d'Africa [...]. Iniziava con l'episodio di un cappellano militare che, avanzando con le truppe, riscopriva i luoghi dove Abuna Messias aveva operato, ritrovava delle tracce, e su quelle noi si ricostruiva la vicenda. Poi all'atto pratico ci si accorse che questo non funzionava, era di più, e quindi cadde. Ma l'idea iniziale, quella che spinse alla realizzazione del film – e che credo, fu incoraggiata anche dal Ministero – era proprio questa: collegare l'Italia all'Etiopia attraverso mezzo secolo di storia. [...] Era un film profondamente pacifista. E infatti, una delle ragioni per le quali cadde l'introduzione bellica, è che trasportava su un piano diverso il discorso, e distorceva l'interpretazione di tutta la storia del cardinal Massaia».

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

CONVERGENZE PARALLELE

CAFFÈ DEGLI SPECCHI

Regia: ?; *interprete:* Alberto Sorrentino;
origine: Italia, anni '50; *formato:* 35mm,
 b/n; *durata:* 1'.



Copia 35mm da La Cineteca del Friuli (Fondo Livio Fantina).

Il Caffè degli Specchi, in piazza dell'Unità d'Italia, situato al pianterreno del neoclassico Palazzo Stratti, è realizzato dall'architetto Antonio Buttazzoni nel 1839, su ordine del mercante greco Nicolò Stratti. Causa problemi finanziari di Stratti, l'intero edificio passa alle Assicurazioni Generali e il Caffè viene completato nel 1846, con il suo primo gestore, Nicolò Priovolo, al quale deve il nome. Per riverberare i riflessi del tramonto, Priovolo ebbe l'idea geniale di ricoprire le pareti del Caffè con le incisioni di eventi storici dell'Europa dell'Ottocento, realizzate sugli specchi. Nel 1884 l'attività passa a Antonio Cesareo e Vincenzo Carmelich, professionisti del caffè, che nel 1933 introducono la corrente elettrica. Durante la seconda guerra mondiale diventa alloggio, magazzino e stalla per le esigenze delle forze militari, per poi passare, dal 1945, nelle mani della Marina britannica (Royal Navy) che lo utilizza come quartier generale fino all'annessione di



Trieste all'Italia. Il Caffè cambia da allora vari gestori (Angelo Asperi di Bergamo; società Emax a capo del gruppo Hausbrandt, storica casa di tostatura fondata a Trieste nel 1892) e nel 1969 affronta un importante restauro. Il tormentato passato di Trieste ha lasciato le sue tracce: molti specchi non ci sono più, ma i tre originali rimasti ne sono orgogliosi testimoni. Attualmente, Giuseppe Faggiotto della società Cioccolato Peratoner gestisce il Caffè per conto della Segafredo Zanetti, riportandolo ai livelli della sua storia più illustre, grazie anche a matinée musicali e attività culturali.

A testimonianza dell'attività di spettacolo legata al Caffè, resta anche questo breve spot pubblicitario realizzato nel dopoguerra, in cui compare il comico Alberto Sorrentino.

IL DUCE A TRIESTE

Produzione: Istituto LUCE; *origine:* Italia, 1938; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 40'.

Copia DCP (da 35mm) da Archivio nazionale cinematografico della Resistenza.

«Vorremmo aggiungere a queste punte assolute del festival la proiezione di un “documento” restaurato dall’Istituto Luce il cui ritrovamento non appartiene all’istituto statale che l’aveva prodotto (ma non lo conservava) bensì al mai sufficientemente riconosciuto Archivio della Resistenza di Paolo Gobetti: si tratta di *Il Duce a Trieste*, mediometraggio dedicato nel 1938 al discorso che non solo preannunciava le leggi razziali ma collegava il discorso antisemita a un rilancio industriale allineato all’ideologia di Himmler. Pur essendo il contenuto di quel discorso noto, il film che lo documenta è francamente rivelatore, e per un triestino come lo scrivente decisamente impressionante perché probabilmente mai la splendida Piazza Unità con orizzonte sul mare fu affollata come in quel momento. Ancora una volta, come succede nei film iraniani, in quelli sovietici e in quelli di McCarey, il cinema con la flagranza del reale contiene la verità cui le ideologie nulla possono».

Sergio M. Germani, *Schegge di Storia contro le ideologie*, «il manifesto», 7 luglio 2015

VIVERE DA ANARCHICI. UMBERTO TOMMASINI: INTERVISTA SULLA RIVOLUZIONE SPAGNOLA

Regia: Paolo Gobetti; *collaborazione:* Paola Olivetti, Claudio Venza; *interventi:* Umberto Tommasini, P. Gobetti; *produzione:* Archivio nazionale cinematografico della Resistenza; *origine:* Italia,

1976; *formato:* video, b/n; *durata:* 71'. Copia video da Archivio nazionale cinematografico della Resistenza.

«Sono stati due elementi personali a rendermi particolarmente appassionante la lettura: il ricordo di un carissimo incontro con Tommasini a una Mostra del cinema di Venezia (1976) e il ritrovare in ogni pagina della sua autobiografia quell’atmosfera di lotta, di tensione ideale, di speranze e di impegno che era stato l’elemento più entusiasmante della mia esperienza nella raccolta di testimonianze video sulla guerra di Spagna (condotta per l’Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza). In quegli anni, in Italia e in Spagna, avevo avuto occasione di constatare di quante ricchissime “storie di vita” sia fatta la storia e la vita delle classi subalterne in quel periodo così ricco di contrasti, aspirazioni, successi e sconfitte: un periodo in cui la drammatica esperienza spagnola rivela sempre più, col passare degli anni, la sua natura di momento chiave, di nodo fondamentale in cui si sono intrecciati con la massima intensità e con la massima lucidità i fili rossi e neri, bianchi e rosa della volontà delle classi popolari a esprimere una loro visione (un’utopia?) di una nuova società. [...] Un viaggio che ci ha portati dalla scoperta dell’entusiasmo che ha spinto tanti giovani a combattere per la libertà in Spagna, all’incontro con la vita dura dell’emigrazione; dalla lezione delle prime lotte antifasciste in Italia al momento esaltante della rivoluzione spagnola del luglio 1936: quel momento culminante in cui la fedeltà agli ideali, *per contraddizione che nol consente*, non

viene a patti, a compromessi, non si piega alle esigenze ignobili della “ragion di stato”, e dà quella che è forse la lezione più bella di tutta la storia del nostro secolo: quando gli anarchici padroni di Barcellona e della Catalogna si rifiutano di “prendere il potere”, che già hanno conquistato nei giorni rivoluzionari, piuttosto di rinnegare i loro principi, piuttosto di rinunciare alla loro stessa identità. [...] Il caso di Umberto Tommasini è naturalmente quello di un militante: operaio triestino, anarchico, fuoriuscito combattente nella guerra di Spagna, imprigionato in carceri, campi, confino, uomo dell’antifascismo e delle lotte del dopoguerra. Con la sua assoluta fedeltà a se stesso, con la sincerità della gente semplice».

Paolo Gobetti in Umberto Tommasini, *L’anarchico triestino*, a cura di Claudio Venza, Antistato, Milano, 1984

“COSÌ È ANDATA”. GENTE DI MONTAGNA

Regia: Ermanno Olmi, Toni De Gregorio, Maurizio Ricci; *testi:* Mario Rigoni Stern, Emilio Lussu, Piero Jahier, Filippo Sacchi, Nuto Revelli, Alberto Fumagalli; *fotografia:* Maurizio Zaccaro, Fabrizio Borelli; *montaggio:* Andrea Eleuteri, M. Zaccaro; *voci:* Giorgio Giaomin, Anna Bonasso, Cristina De Gregorio, T. De Gregorio; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1987; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 41’.

Copia video (da 16mm) da Fuori orario.

Dal film: “Un giorno incontrai per la montagna un tale che aveva inciso sul

cinturino del cappello questa frase: *l’è andà così*. Gli chiesi: com’è andata? E lui, guardando lontano e stringendosi nelle spalle rispose: mah, così è andata”. Queste poche parole introduttive sono l’inizio di un bellissimo racconto di Mario Rigoni Stern, che parla di montagna e della sua gente. È un’immagine che rappresenta in modo esemplare l’anima di un popolo e la sua storia. Ancora i primi anni del secolo, la montagna era un mondo appartato ed escluso. Salvo pochi, gran parte della gente non ne sapeva quasi nulla. Con la prima guerra mondiale, i territori montani del Nord Italia divengono teatro di guerra. Allora i nomi dei campi di battaglia, delle montagne e dei paesi che ricorrono ogni giorno nei bollettini di guerra, nelle cronache dei giornali, diventano luoghi familiari. Tutti seguono con trepidazione la sorte dei propri figli al fronte lontano. Pasubio, Ortigara, Adamello, Grappa rappresentano il luogo di sofferenza e di morte per migliaia e migliaia di giovani, e soprattutto le popolazioni della montagna diventano il cardine della difesa. È gente abituata alle difficoltà e alle fatiche nella battaglia quotidiana con la natura. Combattono da sempre, ora combattono per difendere le loro contrade dalla devastazione della guerra».

RACCONTO INTERROTTO. PIERO GOBETTI NEL RICORDO DEGLI AMICI

Regia, montaggio: Claudio Cormio, Paolo Gobetti; *fotografia:* P. Gobetti, Giuseppe Riso, Gianfranco Torri; *interventi:* Carlo Levi, Natalino Sapegno,

Andrea Viglongo, Franca Reynaud Ca' Zorzi Noventa, Mario Fubini, Giuseppe Saragat, Manlio Brosio, Umberto Morra, Giuseppe Prezzolini, Mario Vinciguerra, Augusto Monti, Alfonso Leonetti, Ferruccio Parri, Ada Prospero Marchesini Gobetti, Lelio Basso, Augusto Mazzetti, Pietro Nenni, Sandro Pertini, Filomena Nitti Bovet; *produzione*: Cooperativa 28 dicembre; *origine*: Italia, 1991; *formato*: video, b/n e col.; *durata*: 55'.

Copia video da Archivio nazionale cinematografico della Resistenza.

Piero Gobetti nel racconto degli amici. Una cavalcata attraverso la cultura e la storia d'Italia, seguendo le testimonianze di uomini e donne, semplici e illustri, alla ricerca delle caratteristiche e del significato della lotta di un giovane per il rinnovamento della società italiana. Una lotta stroncata dalla brutalità fascista. Didascalia iniziale: «Questo film è stato realizzato con materiali molto disparati, cinematografici e video, raccolti nel corso di quasi trent'anni di ricerca (1962-1991). Alcuni di questi materiali sono stati girati in condizioni di fortuna e certe immagini e certi suoni risultano irrimediabilmente deteriorati. Ma abbiamo deciso di usare comunque qualche frammento di tali irripetibili testimonianze per il loro valore di documenti del mondo della cultura italiana contemporanea».

[ALBUM. FOTOGRAFIE DELL'ITALIA DI IERI] GABRIELE D'ANNUNZIO

Regia: Raffaele Andreassi; *a cura di*: Piero Berengo Gardin e Virgilio Tosi;

montaggio: Antonio Fusco; *musica*: Franco Potenza; *produzione*: RAI; *origine*: Italia, 1977; *formato*: 16mm e video, b/n; *durata*: 15'.

Copia video da Fuori orario.

«Nelle filmografie redatte negli ultimi anni di vita, Raffaele Andreassi inserisce *Album* tra i programmi curati personalmente, insieme a Virgilio Tosi, mentre Berengo Gardin è il collezionista che mette a disposizione degli autori una quantità consistente di fotografie. Ma la peculiarità di questo programma di successo è nella partecipazione dei telespettatori, invitati a mandare fotografie che sarebbero state, se selezionate, montate all'interno della trasmissione. Il ruolo di Andreassi non è chiaro, se da una parte è confermata da più parti la sua amicizia con Tosi e la sua collaborazione a questo lavoro, dall'altra i titoli delle puntate visibili al momento e i documenti presenti negli archivi Rai non riportano quasi mai il nome di Andreassi, se non per alcune parti specifiche di alcune puntate, come quella su Gabriele d'Annunzio».

Fulvio Baglivi (a cura di), *Il mio cuore è un gatto spezzato il mio sguardo è frantumato. Cinema, arti e mestieri di Raffaele Andreassi*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2015

La nostra pelle

Lo sguardo frantumato di Raffaele Andreassi



AGNESE

Regia: Raffaele Andreassi; *fotografia:* Giuseppe De Mitri; *musica:* Dante Alderighi; *interpreti:* Giorgio De Chirico, Giulietta Scotese; *produzione:* Enzo Nasso per SEDI; *origine:* Italia, 1961; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 13'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Dati gli ottimi rapporti intercorsi con Giorgio e Isa De Chirico, dopo aver realizzato nel 1952 e nel 1959 i primi due documentari *Giorgio De Chirico* e *De Chirico metafisico*, nel '60 proposi al Maestro uno svolgimento filmato di sapore particolare, l'impatto con una giovanissima modella che non aveva mai visto (per la verità, la ragazza era una allieva ballerina figlia di un noto regista) per poter registrare con la macchina da presa la novità e la freschezza di un incontro. Un gioco, insomma. De Chirico accettò di buon grado».

Raffaele Andreassi in Stefania Parigi (a cura di), *100 anni di nuovo cinema italiano*, Mostra internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1994

GLI STREGONI

Regia, testo, montaggio: Raffaele Andreassi; *fotografia:* Mario Carbone; *musica:* Sergio Pagani; *produzione:* Lucio Marcuzzo per Publi Italia; *origine:* Italia, 1961, *formato:* 35mm, col.; *durata:* 19'.
Copia video (da 35mm) da Cineteca Bologna.

Segmento dal progetto incompiuto *La nostra pelle*, scritto con Callisto Cosulich e prodotto da Carlo Ponti. Il documen-

tario è un'indagine nel mondo dei maghi e dei chironanti che sono sparsi nella grande città. Diviso in sei episodi che iniziano con *Il Mago di Roma* e si susseguono con i titoli *Xandra*, *Una casa piena di santi*, *La sibilla*, *I nastri*, *Fulvio*. Didascalia iniziale: «Anche nelle grandi città gli uomini afflitti si rivolgono ai sacerdoti delle superstizioni con la speranza di farsi predire un futuro felice. Questo documentario, realizzato a Roma, è la fedele rappresentazione di fatti che realmente accadono e di personaggi realmente esistiti».

L'AMORE POVERO

Regia: Raffaele Andreassi; *sceneggiatura:* Callisto Cosulich, Ottavio Jemma, R. Andreassi; *fotografia:* Giuseppe Aquari; *montaggio:* Jolanda Benvenuti; *musica:* Piero Umiliani; *interpreti:* Maria S., Rosa M., Rita C., Gianna A., Annunziata R., Maria T., Antonina M.; *produzione:* Lucio Marcuzzo per Publi Italia; *origine:* Italia, 1963; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 110'.

Copia DCP da Cineteca Nazionale.
Ricostruzione digitale della prima versione inedita di *I piaceri proibiti*.

Il soggetto originario, stampato nel novembre 1962, si chiama *Storie proibite. Dodici storie di quelle donne proibite*, scritto dal solo Raffaele Andreassi, che sottolineava: «in questo film naturalmente non saranno sottolineati i lati più ovvi della prostituzione, e non saranno messi in evidenza i lati scandalistici, grevi e volgari che si presenteranno a ogni passo; sarà invece mio compito

estrarre da questa densa materia i lati più poetici, più umani; perché queste donne possano in qualche modo attraverso la loro vicenda terrena e il loro dolore riscattare la loro dignità». L'idea fu abbracciata da Callisto Cosulich, che insieme ad Andreassi condusse un'inchiesta per le strade di Roma, intervistando prostitute, raccogliendo storie, spunti (e sputi) che andarono a formare «un grosso brogliaccio e non una vera e propria sceneggiatura» elaborato dai due con l'apporto di Ottavio Jemma. L'accordo con la produzione, la Publi Italia di Lucio Marcuzzo, prevedeva un film-inchiesta sulla prostituzione con almeno sei storie tra quelle raccolte da Andreassi, interpretate dalle prostitute stesse o comunque da attori non professionisti. Il film si sarebbe intitolato *L'amore povero*. Andreassi scelse gli (otto) episodi formando un «florilegio di situazioni vario e indicativo di un mondo ai margini dei sentimenti più semplici, ma anche delle deviazioni psichiche e sessuali più frequenti», convinto di essere riuscito a spostare «il fuoco del discorso a una particolare attenzione sull'uomo, sulle sue alterazioni psicologiche, sulle vicende che stanno dietro i suoi comportamenti». I produttori non furono dello stesso avviso sulla riuscita del film o quantomeno non era quello che si aspettavano perché decisero («nonostante le violente reazioni degli autori», a cui non fu accordata neanche la richiesta di ritirare i nomi dai titoli) di distribuire il film con il titolo truffa *I piaceri proibiti*, dopo averlo mutilato di un intero episodio, *Le metamorfosi*, e sforbiciato la parte delle interviste iniziali, che chiariscono da subito l'intento

«documentaristico» dell'autore. L'insuccesso garantito si rivelò anche peggiore del previsto e contribuì a segnare in negativo la carriera di Raffaele Andreassi, il quale, in silenzio come d'abitudine, conservò una copia dell'episodio tagliato e alcuni frammenti delle interviste tagliate dalla produzione. Questo ci ha permesso, partendo da *I piaceri proibiti*, di arrivare a una copia del film *L'amore povero*, e di presentare questo florilegio delle donne e degli uomini perduti, nella forma più vicina a quella voluta dall'autore. (Fulvio Baglivi)

«Il film *L'amore povero* è nato quasi incidentalmente. Calisto Cosulich stava conducendo una inchiesta per raccogliere materiale per un altro film: *La nostra pelle* doveva essere una specie di contraltare di *Mondo cane* articolato sui vizi degli italiani. Un capitolo riguardava appunto i rapporti degli italiani con le prostitute. Ma la documentazione che Cosulich aveva raccolto conversando con decine e decine di prostitute era di tale vibrante verità che ha deciso di farne un film a sé stante, un film con un indirizzo preciso: scoprire il volto dell'uomo nel suo incontro con la prostituta. La regia del film è stata assunta da Raffaele Andreassi, che ha al suo attivo una lunghissima esperienza in campo documentaristico. Il pericolo, affrontando questo tema, era duplice: indulgere ad atteggiamenti di assoluta comprensione verso queste donne oppure irrigidirsi su posizioni moralistiche di astratta condanna. Andreassi ritiene di aver evitato ambedue questi scogli spostando il fuoco del discorso sull'uomo: la prostituta diventa solo un oggetto,

mentre l'unico elemento attivo resta l'uomo. [...] Tra le montagne di appunti tratte da lunghe e spesso difficili conversazioni con le prostitute, Andreassi e Cosulich hanno isolato sei storie, collegate fra loro da rapidi flash e da brevi annotazioni documentaristiche. [...] Un film di questo tipo non poteva presentare facce già note, volti già incasellati nella memoria dello spettatore cinematografico. Ed infatti Andreassi ha scelto tutta gente vera; nella quasi totalità le donne che compaiono nel ruolo delle meretrici sono le stesse prostitute che hanno raccontato le loro storie. E alcune di esse hanno poi mostrato una eccezionale disponibilità interpretativa, tanto da far pensare ad Andreassi che la loro amara esperienza di vita abbia affinato una certa istintiva sensibilità».

Luigi Costantini, «La Fiera del Cinema», luglio 1963

EPILOGO

Regia: Raffaele Andreassi; *fotografia:* Giuseppe De Mitri; *montaggio:* Luigi Carta; *musica:* Sergio Pagoni; *produzione:* Enzo Gagliardo per Corona Cinematografica; *origine:* Italia, 1960; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 10'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Il film, che potrebbe essere un episodio in più (ma a colori) del lungometraggio *I piaceri proibiti*, segue le vicende di una ragazza che si prostituisce, senza mai dichiararlo apertamente. La giovane, dopo il suo quarto d'ora di illusoria celebrità conquistata con il titolo di Miss Spiaggia, torna al paesello,

dove occupa una camera d'albergo senza pretese. La spiaggia un tempo scintillante ora è affogata in una provincia grigia e piovosa. Quando è in giro, la ragazza diventa il centro di attrazione di una girandola di sguardi maschili desideranti. [...] Mentre è seduta al tavolino di un bar, uno stacco violento ci mostra il particolare di una mano maschile che si chiude a pugno su una banconota, e pare un polpo che ghermisce la sua preda. Nella sua stanza d'albergo, si alza e resta immota a guardare la porta, come in attesa di qualcuno in procinto di entrare. Da una terrazza, osserva il panorama campestre e ritrova i profumi dell'infanzia, quando irrompe alle sue spalle lo strombazzare di un clacson, a riportarla alle esigenze del presente. Il ritorno a casa è svolto con lo stesso pudore silenzioso».

Andrea Meneghelli, *Lo sguardo, il gesto e la materia: il cinema corto di Raffaele Andreassi*, in Fulvio Baglivi (a cura di), *Il mio cuore è un gatto spezzato il mio sguardo è frantumato. Cinema, arti e mestieri di Raffaele Andreassi*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2015

Niki de Saint Phalle, il cinema come giardino dei tarocchi



DADDY: A BEDTIME STORY

Regia: Peter Whitehead, Niki de Saint Phalle; *sceneggiatura:* N. de Saint Phalle; *fotografia, montaggio:* P. Whitehead; *interpreti:* N. de Saint Phalle, Mia Martin, Clarice Mary [Gwynne Rivers], Rainer Diez, Marcel Lefranc, Jean-Pierre Raymond, Sere Inhof; *produzione:* Tom G. Neuman e Peter Schamoni; *origine:* Francia/Regno Unito, 1973; *formato:* 16mm, b/n e col.; *durata:* 84'.

Copia video (da 16mm) da Contemporary Films.

«Oscillando fortemente tra l'espressionismo tedesco (a volte seriamente usato come riferimento e parodiato – pastiche di *Lili Marlene*) e l'underground newyorchese, il film porta una parola, e per la prima volta senza dubbio una parola totalmente femminile, d'una violenza inaudita. [...] Affrancandosi da tutte le convenzioni morali, interamente basato sul cerimoniale, il simulacro e l'assenza di pudore [...], *Daddy* assomiglia visivamente a una festa pagana. Un olocausto. Raffinato, d'una ironia estrema aggressiva e virulenta, interamente fondata sulla rivendicazione di una società di piacere (cfr. la scena sbalorditiva dove la madre, maledicendo il padre, spiega come gli uomini hanno utilizzato il piacere a loro profitto). L'immaginario deflagra, con i suoi affreschi grotteschi, osceni, derisori (sequenza finale, con il padre crocifisso e fuso nella materia, dove non restano che i rottami di un modellino di Jumbo Jet) e scioccanti (la lezione di orgasmo data da Niki de Saint Phalle all'adolescente chiamata a eccitare Daddy), Niki

de Saint Phalle stessa, mascherata da amazzone stile George Sand (in travestimento lesbo) o con la parrucca biondo cenere diventa simbolo della bisessualità – vedere anche come una volta morto il padre resusciti come una sorta di angelo effeminato. Lo scandalo, diceva Pasolini nell'*Edipo Re*, è il solo modo di scalfire la crosta della realtà. *Daddy*, in questo senso, è un film scandaloso e scioccante nel miglior senso del termine. Una mirabile esibizione d'Eros sul campo (di tiro: Niki fucila suo padre) della psicanalisi».

Michael Grisolia, «Cinéma», n. 185, marzo 1974

«Niki de Saint Phalle ha scritto un romanzo, *Mon secret*, dove racconta come prima di avere girato insieme a me *Daddy* non avesse nessuna consapevolezza degli abusi subiti dal padre quando era bambina. Facendo il film, che per lei è stato una forma di autoanalisi, i ricordi le sono tornati, ha acquisito una consapevolezza di quanto aveva vissuto per colpa del padre. [...] Il mio rapporto con Niki durante la lavorazione del film è stato molto complicato. L'attore che interpreta il padre, Rainer Diez, era stato l'amante di Niki prima di me. Clarice Mary, che interpreta la madre, è stata la prima amante donna di Niki. Clarice è la figura a cui Niki si ispira nella sua rappresentazione artistica delle Madri, le Nana che l'hanno resa famosa. La bimba che interpretava Niki da piccolina era la figlia di Clarice, abitava insieme a lei e a Rainer mentre io vivevo con Niki. [...] All'origine di *Daddy* c'era la mia relazione con Niki de Saint Phalle, il film si basa su

una complicità erotica e sessuale... Eppure nel processo di realizzazione tutto diventa un artificio. [...] Per certi aspetti *Daddy* prosegue nella mia ossessione di usare la macchina da presa come un microscopio sotto al quale, in questo caso, passa la personalità di Niki, la sua arte e il mio rapporto con lei. [...] Conoscendo meglio l'arte di Niki avevo capito che [bisognava rendere] in pieno la forza del suo universo mentale, che era sì infantile e apparentemente naïf, ma nascondeva anche dei segreti, un lato oscuro che probabilmente si celava nella sua infanzia. Ho cominciato a registrare le azioni di Niki, le conversazioni sul suo passato, certe sue intuizioni, tipo l'idea della bara che poi utilizziamo all'inizio di *Daddy*, o la figura della madre come strega... Andando avanti in questa direzione anche Niki aveva superato il confine delle sue rimozioni cominciando a capire che la bambina della storia era lei stessa. Ci scambiavamo le nostre fantasie inoltrandoci su territori sempre più strani. Tutto era intrecciato, le proiezioni, i desideri, posso dire che anche le fantasie sessuali femminili mi appartenevano. Stavamo vivendo una specie di autoanalisi reciproca».

Peter Whitehead in Laura Buffoni e Cristina Piccino (a cura di), *Peter Whitehead: Cinema, musica, rivoluzione*, Derive e Approdi, Roma, 2008

CAMÉLIA ET LE DRAGON [UN RÊVE PLUS LONG QUE LA NUIT]

Regia: Niki de Saint Phalle [e Frédéric Rossif?], con la collaborazione di Jean Tinguely; *sceneggiatura:* N. de Saint

Phalle; *fotografia:* Peter Whitehead, Bernard Zitzermann; *musica:* Dominique Cazeneuve, Nicole Garnier; *interpreti:* Laura [Duke] Condominas, Laurence Bourqui, N. de Saint Phalle, Laurent Condominas, J. Tinguely, Daniel Spoerri, Marina Karella, Rico Weber, Bernhard Luginbühl, Imbert Balsan, Andrée Putman; *produzione:* Claude Jouvart e Mark Goodman per Auditel; *origine:* Francia, 1976; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 77'.

Copia video (da 16mm) da Schamoni Film & Medien.

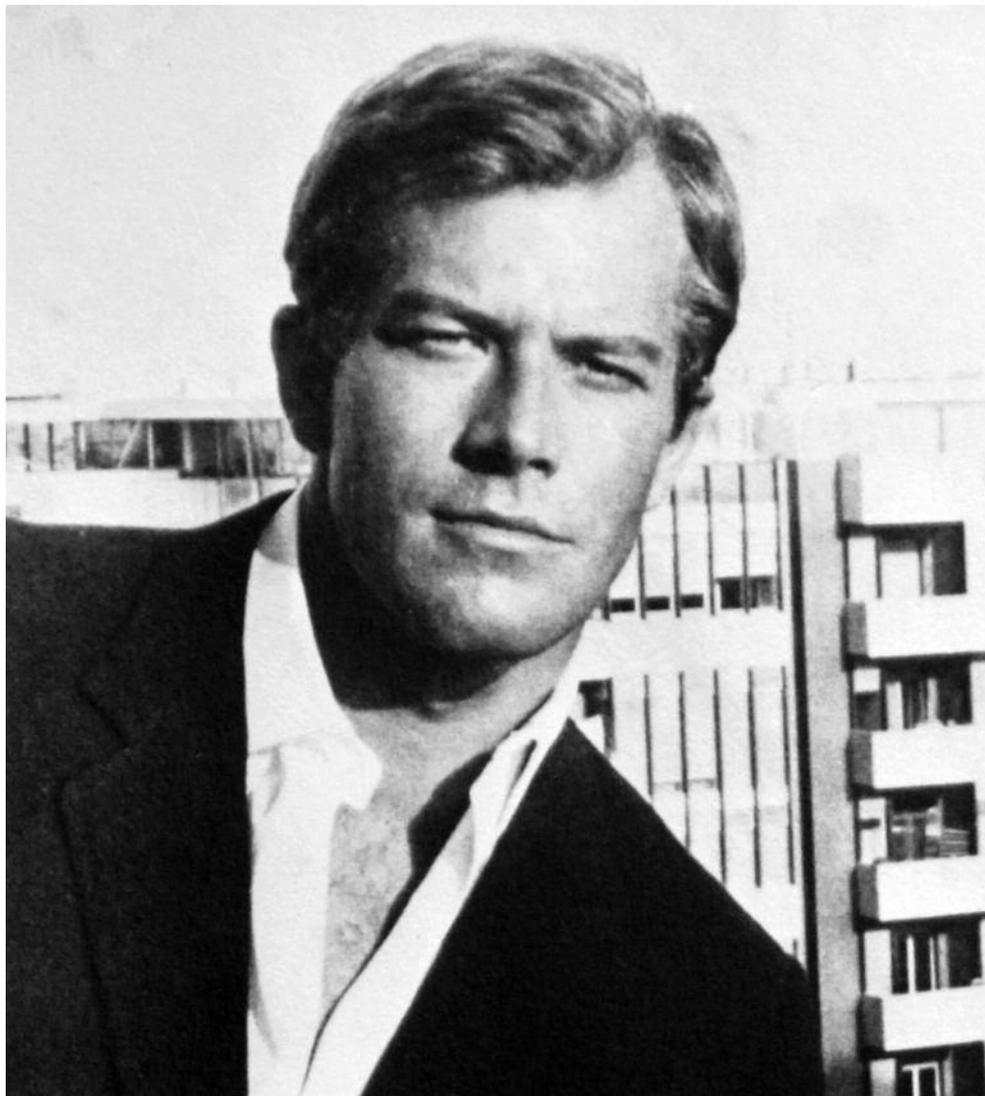
«Il moderno cinema francese, per non dire d'avanguardia, è fondato essenzialmente sul discorso, sull'intensivo lavoro a livello del significato, del suono e della musicalità, colte nelle loro diverse possibilità tonali [...]. Con *Un rêve plus long que la nuit* assistiamo a un brutale cambio di polarità, che dirotta il campo d'espressione verso la pratica di una lingua quasi esclusivamente visiva. [...] Attingendo all'immaginario delle fiabe popolari e all'universo delle arti plastiche – la migliore maieutica possibile per l'autrice, che trova le risposte alle sue angosce nella materialità della sua stessa opera –, Niki de Saint Phalle ci mostra una ricerca iniziatica che si dà come la sintesi di tutti i suoi ideali estetici e umani. [...] Ai miei occhi, *Un rêve plus long que la nuit* rappresenta uno dei rari tentativi del tutto riusciti di cinema barocco francese, dove la sontuosità mira a una polisemia espressiva che investe sia il territorio della psicanalisi tradizionale – rimesso interamente in questione – che quello della creazione artistica, concepita nell'eterogeneità

dei materiali utilizzati. Opera collettiva, punto d'incontro di numerosi artisti (Eva Aeppli, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, ecc.) che confrontano qui le loro reciproche esperienze, questo film dovrebbe aprire una nuova via nel nostro cinema nazionale, la cui timidità visiva – al netto del sedicente “buongusto” – priva il nostro cinema della possibilità d'innovarsi, di tutto un fondo culturale che – da Gustave Moreau a Leonor Fini – percorre la sensibilità francese».

Raphaël Bassan, «Écran»,
n. 53, gennaio 1977

Variazioni Harrison

Una riscoperta da Trieste



THE HARRISON VARIATIONS
di Giancarlo Stampalia

Il nome di Richard Harrison campeggiava a lettere cubitali sopra i titoli di una cinquantina di film realizzati in Italia dal 1961 e il 1982. Harrison fu una vera star, e una grande presenza nel cinema di genere italiano, durante gran parte di quel periodo, attraversando trasversalmente quasi tutti i generi in voga a quei tempi – tranne l'horror e la commedia – e lavorando con alcuni dei migliori registi di “serie B”, quali Mario Caiano, Umberto Lenzi, Michele Lupo e Antonio Margheriti. Fu protagonista di film peplum (sette), di film western (diciassette!), di film spionistici, di film di colpi grossi, di film d'avventura, e di film polizieschi; perfino di un curioso film di fantapolitica e di un paio di film erotici.

Nulla di serio è stato scritto finora su Richard Harrison, fatta eccezione per la miriade di frettolose recensioni e minuscole biografie che si trovano in Internet, e per un interessante capitolo di un libro su tutt'altro argomento (la rappresentazione del fisico maschile nelle riviste “atletiche” degli anni '50). Preso sottogamba da critici e recensori di oggi e di allora, e ormai dimenticato dalla maggioranza del pubblico, Harrison fu invece un vero e proprio divo durante il suo soggiorno italiano, e certo non gli mancavano talento e carisma. Scoperto dal produttore Italo Zingarelli mentre recitava in partecine a Hollywood, alla 20th Century Fox e poi alla American International Pictures, il 7 aprile 1961 Harrison atterrò a Roma e il giorno dopo fece un provino per il film *Il gladia-*

tore invincibile. Il provino andò bene, il film ebbe successo, e la carriera di Harrison decollò: nei soli primi dieci anni di carriera, dal 1961 al 1971, Harrison fu il protagonista di 35 film (una media di 3,5 film all'anno, record impressionante anche per un'industria prolifica come la nostra). Dei tanti attori e atleti americani che popolavano il cinema italiano di quell'epoca (quali Lex Barker, Steve Reeves e Gordon Scott), Harrison fu senza dubbio uno dei più carismatici, uno dei più talentuosi, e uno dei più prolifici e versatili. Nonostante i limiti di tempo e denaro che pesavano sulla loro lavorazione e nonostante la loro immeritata ma persistente reputazione di film “trash” (se mai vi fu un giudizio superficiale, capzioso e falso...), quei film avevano grande successo al botteghino, e molti di essi erano interessanti e divertenti, confezionati con passione e finezza, ricchezza tematica, inventiva e intelligenza. Film come *I due gladiatori* (1964), *I giganti di Roma* (1964), *La montagna di luce* (1965), *Colpo maestro al servizio di sua maestà britannica* (1967), *28 minuti per 3 milioni di dollari* (1967), *L'uomo del colpo perfetto* (1967) e *Una donna per 7 bastardi* (1974, sceneggiato da Harrison) contraddicono sia il pregiudizio che insiste a vedere Harrison come legnoso atleta d'importazione, sia l'assunto critico che insiste a considerare tali film come prodotti trascurabili o inferiori; essi rivelano, invece, una star vitale e versatile, capace di interpretazioni passionali ed eleganti, e mostrano di che cosa fosse capace l'umile cinema popolare italiano al suo meglio. La vasta ed eclettica filmografia di Harrison

si può considerare uno splendido campionario, o catalogo, non solo della sua abilità ma anche di un'intera industria e dei suoi prodotti, prodotti che furono, e sono tuttora, ingiustamente eclissati da una filmografia italiana più eclatante e criticamente prestigiosa, quella di artisti di "serie A" come Antonioni, Fellini e Visconti.

UNA DONNA PER 7 BASTARDI

Regia: Roberto Bianchi Montero; *soggetto:* Richard Harrison, Leila Buongiorno; *sceneggiatura:* L. Buongiorno; *fotografia:* Mario Mancini; *montaggio:* Carlo Reali; *musica:* Franco Micalizzi; *interpreti:* R. Harrison, Dagmar Lassander, Gordon Mitchell, Ivano Staccioli, Andrea Checchi, Alessandro Perrella; *produzione:* Flaminia/Mais; *origine:* Italia, 1974; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 94'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

Richard Harrison scrisse la sceneggiatura di *Una donna per 7 bastardi* (1974) per la propria società di produzione (con il titolo *The Rat Bastards*), ma poi la cedette a un produttore esterno. Il risultato finale si discosta leggermente dalle originali intenzioni di Harrison, ponendo per esempio maggiore enfasi sul tormentato personaggio femminile e sull'aspetto "sexploitation" della storia; secondo Harrison, nessuno dei due elementi era presente nella sua stesura. Nonostante tali cambiamenti che assecondano lo *Zeitgeist* degli anni '70, questo piccolo thriller ombroso e claustrofobico, tanto dark da collocarsi quasi al confine con il genere horror, risul-

ta efficace nelle sue atmosfere inquietanti. Il protagonista (Richard Harrison), che non ha nome, usa una stampella per camminare; e quella stampella diviene un importante elemento sia della sua caratterizzazione che della storia nel suo insieme. Espressione apparente di una debolezza del personaggio, essa si trasforma in un punto di forza, e in un'arma efficace di difesa: lo Zoppo sa difendersi. Harrison attore, con modestia e misura, ci regala uno Zoppo cinico e disilluso, ma dallo sguardo intenso e indagatore. La sua è un'interpretazione minimalista, ma vibrante. Non esiste legge in questo villaggio maledetto, ma lo Zoppo funge da fulcro morale – la sua mera presenza è un atto d'accusa per i colpevoli – e da investigatore. Col suo passo goffo e silenzioso, lo Zoppo osserva, origlia, cerca... e l'immagine del volto del protagonista che nella notte spia i due complici-omicidi, illuminato da una spettrale luce blu-elettrica, è forse l'immagine più emblematica e memorabile del film, e ricorda le atmosfere e i colori di un Mario Bava, e il volto di Boris Karloff che spia da una finestra ne *I tre volti della paura*. Ai confini dell'horror, si diceva. (Giancarlo Stampalia)

L'ULTIMO GLADIATORE

Regia: Umberto Lenzi; *sceneggiatura:* Gian Paolo Callegari, Albert Valentin; *fotografia:* Pier Ludovico Pavoni; *montaggio:* Nella Nannuzzi; *musica:* Carlo Franci; *interpreti:* Richard Harrison, Lisa Gastoni, Marilù Tolo, Jean Claudio, Livio Lorenzon, Enzo Fiermonte, Giuseppe Addobbati; *produzione:* Alfonso

Sansone per Sancro/Les Films Jacques Leitienne/Unicité; *origine*: Italia/Francia, 1964; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 98'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«È un ultimo gladiatore, anche perché siamo ormai agli sgoccioli del genere. Non male Richard Harrison, obbligato a fare ancora un gladiatore invincibile. Ma la scena la ruba a tutti Lisa Gastoni come Messalina, con i capelli rossi e mille abiti. Notevole la scena del bagno nel latte. [...] “La cosa più curiosa – ricorda Lenzi – è che un produttore americano della CBS, certo Sheers, insieme al regista, certo Morgan, chiesero di poter fare il backstage del film, di seguirlo dall’inizio della lavorazione a quando usciva in sala in America. Quindici giorni dopo la fine delle riprese questo produttore mi chiese di poter girare una scena con Richard Harrison perché gli era venuta male e gliela rifacemmo. Il documentario, che era prodotto per la tv americana, intitolato *Evasione per 150 lire*, ebbe un certo successo [...]”. Nel documentario [...] si viene a sapere che Harrison confessa “di usare l’Italia come strumento di preparazione culturale. Quando avrà imparato a fare l’attore tornerà in America”. Si apprende inoltre delle rapide tecniche di doppiaggio di un film che è una babele di lingue, della scena del bagno nel latte che scotta troppo. Viene anche dato spazio al tecnico del suono, Antonio Caciottolo (“Crea tutti i suoni, da solo”).».

Steve Della Casa, Marco Giusti, *Il grande libro di Ercole. Il cinema mitologico in Italia*, Centro Sperimentale di Cinematografia/Sabinae, Roma, 2013

CONVERGENZE PARALLELE

Ricordo di Livio Lorenzon, con la collaborazione di Maurizio Radacich e una mostra di manifesti, locandine e fotobuste dalla sua collezione.

LIVIO LORENZON, IL “BARBARO”
di Tino Ranieri

Non si può certo negare che in casa Lorenzon si respirasse aria di cinema. Uno dei fratelli, Lucio, si è limitato al campo del cineamatorismo. Un altro, Gianni, dopo lunga attività d’attore a Radio Trieste e in formazioni teatrali locali, è passato da molto tempo al professionismo di Cinecittà e della Radiotelevisione con lo pseudonimo di Gianni Solaro, apparendo in numerose pellicole d’ogni categoria come pure in alcuni famosi romanzi sceneggiati. Lo aveva condotto a Roma il già affermato fratello, Livio, quello di cui intendiamo parlare non soltanto perché la sua biografia è anch’essa a momenti più pittoresca di un film, ma anche per un affettuoso ricordo. Livio Lorenzon è morto nel 1971, a soli quarantanove anni, e a carriera tutt’altro che conclusa. In pratica ha esordito come speaker radiofonico da Radio Trieste e in innumerevoli caratterizzazioni avventurose e umoristiche, dall’indimenticabile pirata Long John Silver dell’*Isola del tesoro* di Stevenson alla macchietta di Gigi Lipizzer, uscita dalle pagine del «Marameo», in cui la triestinità del personaggio e dell’attore si completavano cordialmente. Reduce dalla guerra, per Livio era stata vita dura. Il primo lavoro che trovò fu quello di scavar buche per il rimboscimento

del Carso (17 lire a buca, non mancava mai di precisarlo nelle interviste). Prestò brevemente servizio per il Governo Militare Alleato come camionista e garagista. Fece poi lo scaricatore in porto e più tardi diventò allenatore della squadra ippica della Military Police. Era già un buon cavallerizzo e vinse dei premi in tornei nazionali e internazionali. Non sapeva ancora, in quel momento, che le prodezze sul campo di equitazione gli sarebbero tornate utili in futuro per le sue pellicole d'azione, alla guida di un'incursione tartara o d'una carica messicana; ciò che sapeva era di sopportar male l'uniforme della polizia militare, e infatti diede le dimissioni proprio quando si maturava per lui una promozione. Lo ritroviamo nella Repubblica di San Marino in qualità di presentatore di sfilate di moda e di avvenimenti al Casinò. Seguì il periodo radiofonico, con puntate anche nelle sedi di Venezia e Roma. L'ingresso di Lorenzon nel cinema fu graduale. Si era cimentato da prima in alcuni cortometraggi pubblicitari. Nel 1952 su attratto dal rischio di un film da girarsi a Trieste e dintorni per conto dell'Ariston Film e per la regia di Nerino Florio Bianchi. Triestini erano anche gli sceneggiatori e alcuni attori. Gianni, fratello di Livio, appariva tra i direttori di produzione. Rischio, perché l'operazione era stata affrontata senza una previa ricerca di mercato e lontano dai canali di noleggio ed esercizio. Livio assunse per l'occasione il nome d'arte di Elio Ardan, che mantenne per qualche tempo. Il film in questione fu distribuito col titolo *Ombre su Trieste*, stentò a trovare una seconda visione perfino nella stes-

sa Trieste e in molte altre città non venne neppur presentato. Come inizio non poteva dirsi glorioso, ma il nostro Lorenzon era coriaceo abbastanza a resistere alle prime delusioni. Già nel '53 ritornò sullo schermo in quello che è considerato il suo debutto ufficiale: *La barriera della legge* di Piero Costa, con Lea Padovani e Rossano Brazzi. Ma fu con il diffondersi delle pellicole storico-barbariche d'avventure che squillò, di lì a poco, il suo momento. I produttori si accorsero, e non era davvero difficile, che Livio Lorenzon possedeva l'ideale "fisico del ruolo" del capitano di ventura, del "cattivo" condottiero di mercenari, del pirata con bende sull'occhio. Dal ponte dei galeoni e dalle torri armate dei mongoli l'ex scavatore di buche carsoline gettò urla di guerra e scagliò strali e frecce infuocate. In pochissimo tempo si rese insostituibile in questo genere d'impresie cinematografiche, il fellone più ricercato del cinema italiano, non privo però di qualche nota generosa e ridanciana. Oggi come oggi avrebbe potuto sostituire Bud Spencer. Nei primi otto anni di carriera aveva interpretato oltre cinquanta film, di solito in qualità di antagonista. Una volta sola, a quanto ci risulta, ha avuto il primo nome in cast: in *Una spada nell'ombra* (1961) di Luigi Capuano. Ma era evidentemente meno di ciò che sperava. Nel 1959 due registi che sanno il fatto loro nell'individuazione di nuovi temperamenti – Dino Risi e Mario Monicelli – vollero raddrizzare la strada di Lorenzon con due saltuari colpi di timone, intitolati *Il vedovo* e *La grande guerra*. In *La grande guerra* Lorenzon divenne il tipico sergentaccio burbero-benefico

alla John Ford, il ricco caratterista all'americana. In *Il vedovo* poi, grazie a un personaggio mirabilmente pensato dal soggettista Rodolfo Sonego, diede corpo al primo personaggio umoristico della sua carriera, il Barone, affarista fallito ed ex ufficiale deluso, che vive all'ombra di Alberto Sordi ed eredita di questo la scaltra furfanteria, ma con maggior stile e maggior tristezza, disappearing di continuo, accettando sempre. Un carattere pieno di pieghe, benissimo interpretato, che dimostra come Lorenzon avesse tutto da guadagnare abbandonando il film in costume per il film *di* costume. Ma bisognava seguire la moda, e la moda prescriveva ormai il western italiano. Lorenzon combatté ringhi e gringhi, sfiorando una sola volta l'orbita di Sergio Leone in *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966). Cercò di emanciparsi con qualche evasione teatrale (*Anastasia* con la compagnia di Elena Zareschi) e con qualche riuscita prova televisiva (uno dei tre gangster in *La foresta pietrificata* di Sherwood). Negli ultimi anni la sua attività si era diradata anche a causa di un grave incidente automobilistico occorsogli a Roma. Quando morì a Latisana nel dicembre del 1971, aveva senza dubbio altre buone frecce al suo arco. Ma forse era stanco di scoccare frecce. Troppe volte glielo avevano fatto fare per contratto dalle muraglie di cartapesta del nostro cinematografo.

Dall'archivio di Tino Ranieri, comprendente vari inediti, l'editore della rivista triestina «La Bora – ieri/oggi», Guido Botteri (che ringraziamo molto per la collaborazione), aveva avviato nel 1980 la pubblicazione di una serie dedicata ai *Triestini nel cinema* affi-

dandone a chi scrive delle note di aggiornamento. Dopo una prima uscita riguardante Franco Giraldi, il n. 3 dell'aprile-maggio 1980 pubblicò questo testo su Lorenzon, seguito da una nota che lo scrivente firmò con Marco Giusti, residente a Trieste in quanto figlio dell'allora questore. I mille occhi, dopo aver dedicato a Tino Ranieri un omaggio centrato sulla sua attività di scrittore western, proporranno a Paolo Ranieri di lavorare su altri inediti dall'archivio pater-
no. (smg)

I figli di nessuno

Film italiani raccolti da
Simone Starace, I



STORIA DI UNA MINORENNE

Regia: Piero Costa; *sceneggiatura:* Guido Malatesta, P. Costa; *fotografia:* Raffaele Masciocchi; *montaggio:* Roberto Cinquini; *musica:* Angelo Francesco Lavagnino; *interpreti:* Irene Genna, Alberto Farnese, Paola Barbara, Gino Leurini, Nino Marchesini, Guido Celano, Livio Lorenzon, Luisa Rivelli; *produzione:* Enzo Ferrante per Progresso Film; *origine:* Italia, 1956; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 85'.

Copia 16mm (da 35mm) da Penny Video.

Trama e giudizio dalla revisione cinematografica preventiva (30 novembre 1955): «La diciottenne Rossana, che vive con i ricchi genitori in una lussuosa villa, conosce casualmente un giovane pianista, Aldo, che suona, la sera, in un locale notturno, mentre, di giorno, fa il disegnatore in una fabbrica. Rossana e Aldo simpatizzano e ciò provoca l'ira di Giorgio Bernasconi, giovane figlio di un industriale, che pretende sposare Rossana. Il padre di Giorgio è però contrario a queste nozze in quanto vorrebbe che il figlio sposasse un'altra ragazza, figlia di un industriale concorrente. Onde dissuadere il figlio dallo sposare Rossana, Bernasconi gli rivela una grave notizia sul conto della ragazza (notizia avuta da un segreto informatore privato): Rossana non è la figlia dei coniugi Sandri. La bimba fu adottata in un orfanotrofio, abbandonatavi da una donna, Maria Capuano, che ora vive in un baraccone di circo equestre... [...] Il lavoro si svolge secondo uno schema fumettistico e rielabora temi e motivi

già ampiamente sfruttati in precedenti pellicole a carattere popolare. Nulla di nuovo quindi in questa sceneggiatura elaborata, però, con un certo ordine e senso del mestiere pur nella convenzionalità del racconto. Niente vi è da rilevare sotto il profilo della censura. Va sottolineato però il titolo del film (*Storia di una minorenni*), titolo non censurabile, ma che vorrebbe lasciare intravedere una materia spettacolare scabrosa e piccante. Il che, poi, nella sostanza non si verifica. Ma l'uso di tanto titolo è certamente un indice della mentalità di certi produttori».

«Costa fa un mezzo sorriso: dice che per lui è molto più facile far venti inquadrature in un giorno che parlare cinque minuti di sé [...]. Piero Costa è nel cinema dal 1929. Ha iniziato la sua carriera in Francia dato che, essendo nato in Africa, suo padre, che allora dirigeva il quotidiano italiano "L'Unione" di Tunisi, ebbe occasione di conoscere un produttore francese che stava girando un film di ambiente coloniale, al quale parlò della passione del figlio per il cinema. Così, in una fredda mattinata di febbraio di quello stesso anno, Costa lasciò Tunisi e si trasferì in Francia con la troupe della EPAC di Nizza per giocare la grande carta della sua vita. Una volta sulla Costa Azzurra ebbe la fortuna di conoscere, negli studi della Franco Film, il grande regista americano Rex Ingram, [...] che in breve volger di tempo lo chiamò quale assistente prima ed aiuto regista poi per i film *Mare Nostrum*, *The Garden of Allah* e *Baroud*. Dal 1929 al 1939 Piero Costa [...] fu l'aiuto dei più grandi registi euro-



pei di quell'epoca in trentasette film, tra i quali ricorderemo *Le Million* di Clair, *Quartiere Latino* di Genina, *La femme et le fantin* di de Baroncelli, *Kermesse héroïque* di Feyder, *Vénus* di Mercanton, *Le diable blanc* di Wolkoff, ecc. Fu appunto nel 1939 che fece il gran salto: passò, cioè, alla regia. L'EPAC, che da Nizza si era trasferita a Marsiglia, gli diede l'incarico di dirigere *À la poursuite d'un coeur*, film tratto da un suo stesso soggetto. Il debutto fu alquanto felice perché il film ebbe successo e subito dopo venne chiamato a Parigi per la regia di *Dis moi la vérité* con Suzy Vernon e Jean Marat protagonisti. Ma la guerra bussava alle porte. [...] Costa lasciò la Francia per venire a stabilirsi a Roma, in quel tempo mecca del cinema europeo. L'inizio fu duro poiché nessuno conosceva Costa e Costa conosceva nessuno. Il giornalista Orio Vergani, vecchio amico di famiglia, lo presentò a produttori, registi, attori, nell'intento di appianargli la strada. Infatti, sapendolo a conoscenza di usi e costumi d'Africa, il produttore Sansoni dell'Europa Film gli diede incarico di dirigere, in Africa, *I predoni del Sahara*, dal romanzo del Salgari. Ma dopo le riprese eseguite in Tripolitania, la troupe rimase bloccata laggiù poiché né gli aerei né le navi facevano più servizio passeggeri. Rientrato in Italia realizzò quattro documentari tra i quali *Santa Cecilia*, *Castel Gandolo* e *Golfo Paradiso*, recentemente acquistato dalla televisione americana. Ritornò alla regia di film a lungo metraggio con *Aereoporto*, distribuito dall'ENIC, *I figli della laguna*, prodotto e distribuito dalla Scalera Film [completato e firmato da Francesco

De Robertis], *Ombre sul Tevere* [alias *L'ultima gara*] (Diana), *La barriera della Legge*, *La catena dell'odio* (RKO), *Storia di una minorenne* (Filmar). [...] “Sono in trattative con una importante Casa cinematografica romana per realizzare un film in Somalia, a colori e in Cinemascope, con Amedeo Nazzari e Gino Cervi protagonisti, film tratto anch'esso da un mio soggetto: *Febbre nera*. È la storia di una missione di medici italiani che si reca nel cuore dell'Africa per debellare il male dal quale, appunto, è tratto il titolo del film. Il Governo somalo mi ha già promesso l'appoggio più incondizionato, tanto che si parla di mille cammellieri e tremila comparse. [...] Mio fratello, Claudio Costa, è già sul posto per un primo sopralluogo ed ha già girato qualche migliaio di metri di pellicola”.

G.D.L., *Quattro chiacchiere in Piazza col regista Piero Costa*, «Gazzettino Sera», 10-11 dicembre 1956

[PRESENTAZIONE]

LA RAGAZZA DI PIAZZA SAN PIETRO

Regia: Piero Costa; *interpreti:* Susana Canales, Vittorio De Sica, Walter Chiari, Pina Bottin; *produzione:* Virgilio Muzio per Theseus/Phoenix; *origine:* Italia/Spagna, 1958; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 3'.

Copia 16mm (da 35mm) da Penny Video.

LA CHIAMAVAN CAPINERA...

Regia: Piero Regnoli; *soggetto:* Giuseppe Maggi; *sceneggiatura:* Alessandro

De Stefani, P. Regnoli; *fotografia:* Adalberto Albertini, [Sergio Pesce]; *montaggio:* Nina Del Sordo; *musica:* Luigi Malatesta; *interpreti:* Irene Galter, Gino Bechi, Pierre Cressoy, Nadia Bianchi, Giulio Donnini, Giulio Calì, Mimmo Poli; *produzione:* Giuseppe Lo Bianco per GLB; *origine:* Italia, 1957; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 98'.

Copia 16mm (da 35mm) da Penny Video.

Il film nasce su commissione della società di distribuzione Filmar, gestita dai fratelli Maggi, che contribuiscono con un finanziamento di 27 milioni a un budget complessivo di 42 milioni. Nel contratto di distribuzione, oltre a riservarsi l'ultima parola sul casting, la Filmar elenca anche le canzoni che andranno incluse nella colonna sonora del film, tutte cantate da Gino Bechi: *Primavera di baci*, *Madonna fiorentina*, *Serenata di don Giovanni*, *Capinera* e *Canzone nuova*. Dopo una settimana di riprese il direttore della fotografia Sergio Pesce abbandona il set, esasperato dai ritmi di lavorazione insostenibili, e a sostituirlo interviene il collega Adalberto Albertini.

Dalla revisione cinematografica preventiva (16 marzo 1957): «Il lavoro, ispirato alla vecchia canzone *Capinera*, è la storia di una piccola mendicante orfana, che, raccolta ed ospitata nella ricca casa di un cantante, sembra avviarsi verso un destino felice. Ma le sue oscure origini la inducono, più tardi, a fuggire, allorché, innamoratasi del figlio del suo benefattore, sente di non poter compromettere l'avvenire della persona amata.

Capinera, ritornata al suo primitivo mondo di miseria, muore col suo grande sogno incompiuto. Nella scia della canzone, anche la vicenda si sviluppa su di un piano romantico e sentimentale che, se non trova molta rispondenza nell'attuale clima realistico, fa rivivere però accenti di un'altra epoca, così diversa dalla presente. Similmente a *Scampolo*, anche questo personaggio di Capinera è al centro del racconto, che ha il merito precipuo di sensibilizzare e puntualizzare il gusto ed il costume di un'epoca. In questa armonica ricostruzione di toni risiedono le migliori possibilità del lavoro di discreta seppur modesta fattura».

MOBBY JACKSON

Regia, soggetto: Renato Dall'Ara; *sceneggiatura:* Giorgio Arlorio, R. Dall'Ara; *fotografia:* Carlo Bellerio; *musica:* Roman Vlad; *interpreti:* Lawrence Montaigne, Lissia Kalenda, José Jaspe, Walter Santesso, Archie Savage, Vittoria Prada; *produzione:* Ara Cinematografica; *origine:* Italia, 1960; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 88'.
Copia 35mm da Penny Video.

Trama e giudizio dalla revisione cinematografica preventiva (6 maggio 1959): «Elementare e generoso, il marinaio Mobby Jackson è uno svagato giramondo che passa da un porto all'altro, da un imbarco all'altro e da un'avventura all'altra con l'estrosa disinvoltura di un acrobata, benvoluto dai compagni e prediletto dalle donne per la sua fon-

damentale innocenza e spontanea generosità. Ma un giorno in una calle sperduta, Mobby incontra una ragazza semiselvaggia, Esmeralda, che vive con un vecchio zio fissato nella ricerca di un ipotetico tesoro sottomarino, fatta oggetto della corte di un ammiratore sgradevole e petulante. Per sottrarla al suo ambiente, Mobby porta la ragazza con sé in città e, in un secondo tempo, se ne innamora e pensa di sposarla. Perdutosi dietro Esmeralda, Mobby però si trova per la prima volta senza imbarco e anche senza quattrini; deve perciò accettare l'offerta del capitano Flores – che è una specie di capocamorra locale – e imbarcarsi su una delle sue navi per compiere – a detta del capitano – “il giro del mondo”. [...] La deliberata accentuazione nel racconto del tono di favola, la introduzione di alcune vivaci e colorite sequenze, come quella della “novillada” (libera corrida di tori giovani per le vie di una città) contribuiscono ugualmente ad elevare il livello del copione. [...] La figura del protagonista conserva invece le caratteristiche di eterogeneità già rilevate in prima lettura; né poteva essere altrimenti in quanto, evidentemente, una ispirazione polivalente ha presieduto alla nascita del personaggio. Mantenuto a mezz'aria fra la realtà e la favola, sceneggiato con evidente impegno e cura del particolare, il copione appare ispirato ad intenzioni assai ambiziose. [...] Il regista del film Renato Dall'Ara (autore anche del soggetto e co-autore della sceneggiatura) è autore del cortometraggio “a soggetto” *Scano-Boa*, vincitore del primo premio nel concorso FEDIC 1957, ed elogiato come una rive-

lazione dalla stampa (compreso un articolo di Alessandro Blasetti)».

«Sono nato a Brooklyn nel 1931, ma sono cresciuto a Roma, dove più tardi ho lavorato nel doppiaggio, prestando la mia voce per le versioni internazionali di film italiani. Ho studiato danza classica, lavorando poi sia a Hollywood che in Italia come stuntman. Con i miei ricordi su *Mobby Jackson* potrei riempire un libro intero. All'epoca avevo appena finito di girare un film in Israele, *Pillar of Fire*, e la mia agente era Annalena Limentani, affiliata della William Morris. Il regista, Renato Dall'Ara, fu talmente impressionato dalla mia preparazione che mi diede la parte di Mobby senza nemmeno farmi un provino. Abbiamo avuto un ottimo rapporto, sebbene il mio italiano non fosse perfetto. Iniziammo la lavorazione a Livorno, spostandoci poi a Milano per le riprese in studio. Le ambientazioni erano molto belle. Il mio contratto prevedeva cinque settimane di lavorazione, ma quando arrivammo a Livorno pioveva quasi ogni giorno, e in cinque settimane di riprese non riuscimmo a completare nemmeno il lavoro di una settimana. La produzione rinegoziò allora il mio contratto per altre cinque settimane, e ci spostammo infine a Milano. Presentai io alla produzione un ballerino con cui avevo già lavorato a New York, e fu assunto per interpretare uno dei ruoli secondari. Archie Savage invece spendeva ore e ore nel tentativo di farmi sembrare un completo idiota, ma devo dire che lo faceva sempre con affetto. Un paio di anni fa con mia grande sorpresa ho ricevuto una lettera

dalla figlia di Lissia Kalenda, che mi ha raccontato un po' la vita di sua madre. Per lei *Mobby Jackson* era la prima esperienza cinematografica, e la vedevo molto presa dalla sua parte. Credo anche che allora avesse una relazione con il regista, ma non saprei dire con esattezza. Il film fu girato in italiano e non mi risulta che ne sia mai esistita una versione internazionale. In 55 anni non ho mai incontrato nessuno che l'avesse visto». (Lawrence Montaigne)

L'AMANTE DI PARIDE

Regia: Marc Allégret, [Edgar G. Ulmer]; *sceneggiatura:* Aeneas Mackenzie, M. Allégret, Vadim Plenianikov [Roger Vadim]; *fotografia:* Fernando Risi, J. Allen; *montaggio:* Manuel Del Campo, Renzo Lucidi; *musica:* Nino Rota; *interpreti:* Hedy Lamarr, Massimo Serato, Robert Beaty, Cathy O'Donnell, Guido Celano, Enrico Glori; *produzione:* Cino Del Duca/PCE; *origine:* Italia/Francia/USA, 1954; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 78'. Copia 35mm da Penny Video.

Il film nasce da una trilogia, originariamente concepita come un singolo film a episodi, iniziata da Ulmer ma completata da Allégret per disaccordi con l'attrice e co-produttrice Hedy Lamarr. I tre episodi vennero successivamente assemblati in edizioni diverse a seconda del mercato di destinazione. In Italia ne furono ricavati due lungometraggi per le sale, intitolati rispettivamente *L'amante di Paride* (in cui Lamarr interpreta Elena di Troia) e *I cavalieri dell'illusione* (in cui interpreta

Genoveffa di Brabante e Giuseppina Beauharnais).

«Agli inizi del 1952, Hedy Lamarr annunciò che la sua casa di produzione intendeva produrre *Queen Esther and the King of Egypt* (una serie di film per la televisione), da girare in Gran Bretagna con la regia di Edgar Ulmer. [...] Il progetto televisivo fu ridotto a un film in tre episodi su tre famose bellezze – Elena di Troia, Genoveffa di Brabante e l'imperatrice Giuseppina – da girare a Roma nel 1953. [...] Arianné Cipes [figlia di Ulmer] ha raccontato: "Papà inizialmente avrebbe dovuto dirigere l'intera trilogia. In origine il film era finanziato da Del Duca, magnate dell'editoria in Italia, ma mentre erano già in corso le riprese Hedy Lamarr sposò il texano Howard Lee e lo convinse a rilevare Cino Del Duca, così papà doveva vedersela con la Lamarr che rivestiva anche il ruolo di produttore. È stata l'unica volta in cui ha abbandonato il film... Lei possiede ancora il film e l'ha rimontato un'infinità di volte". [...] Col titolo *L'amante di Paride*, il film fu proiettato in Italia [...]. Quella versione fu accreditata esclusivamente a Marc Allégret e conteneva soltanto l'episodio di Elena di Troia. [...] Come attestano le sinossi pubblicate, diversi montaggi producevano strutture differenti. In una versione, veniva messa a fuoco la storia di Elena di Troia, raccontata a un banchetto di nozze come un avvertimento a cui non si dà ascolto. In un'altra, una donna cerca di decidere da quale delle tre famose bellezze si dovrà travestire per una festa in maschera. Nella versione televisiva vista più frequentemente

negli Stati Uniti, un ammiratore fa dei commenti sull'interpretazione dei tre ruoli da parte di un'attrice chiamata Liala (Hedy), che lui spera di convincere a lasciare la troupe itinerante per andarsene con lui».

Ruth Barton, *Hedy Lamarr. La vita e le invenzioni della donna più bella della storia del cinema*, Castelvocchi, Roma, 2011

FIAMME SUL MARE

Regia: Michał Waszyński, [Vittorio Cottafavi]; *soggetto:* Gherardo Gherardi, Giulio Morelli, Alberto Pozzetti; *sceneggiatura:* G. Gherardi, M. Waszyński, Filippo Comoletti Gaudenti, V. Cottafavi; *fotografia:* Arturo Gallea; *montaggio:* Enrico Linke; *musica:* Alessandro Cicognini, Giuliano Conte; *interpreti:* Carlo Ninchi, Edda Albertini, Felice Romano, Piero Palermi, Silvana Jachino, Giacomo Rondinella; *produzione:* Sirena Film; *origine:* Italia, 1947; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 77'.
Copia 16mm (da 35mm) da Penny Video.

Dopo anni di equivoci e interrogativi, il mistero che circonda le tre regie italiane di Michał Waszyński inizia finalmente a sciogliersi. *Lo sconosciuto di San Marino*, che si conferma senz'altro come il titolo più personale, ha ormai goduto di una prima rivalutazione fra i cinefili di stretta osservanza, che lo rissarcisce almeno in parte dell'accoglienza disastrosa che censura e critica gli tributarono all'epoca. Come ci conferma la testimonianza dell'assistente Giorgio Capitani, *Lo sconosciuto* nacque da una

co-regia fra Waszyński e Cottafavi, che attraversarono insieme una lavorazione tutt'altro che facile, segnata da occasionali contrasti creativi, ma anche da interruzioni e problemi di budget. Resta invece ancora tutto da verificare il regime di (eventuale) collaborazione che legò i due registi per *La grande strada* e *Fiamme sul mare*. Il primo film, che utilizza ampie porzioni di materiali documentaristici precedentemente realizzati dal solo Waszyński, è stato proiettato nell'edizione 2014 de *I Mille Occhi*, presentato da Sergio Toffetti nella copia ritrovata dall'Archivio Nazionale Cinema d'Impresa. Benché i credits attribuiscono la regia al solo autore polacco, non sono poche le scene che sembrano prefigurare l'estetica cottafaviana, sia per quanto riguarda la rappresentazione della figura femminile che per il trattamento dello spazio. Ultimo ma non ultimo, arriva adesso il recupero di *Fiamme sul mare*, il frutto più anomalo e oscuro di questo tandem registico, pre-cottafaviano fin dal titolo. Anch'esso attribuito nei titoli al solo Waszyński, è il tassello mancante che chiude la trilogia e rilancia, inevitabilmente, tutti gli interrogativi di partenza. (Simone Starace)

Fascino slavo

Gli apolidi della Titanus di Gustavo Lombardo



AMORE IMPERIALE

Regia: Alessandro Wolkoff [Aleksander Volkov]; *soggetto:* Hans Possendorf; *sceneggiatura:* A. Volkov, Giuseppe Zucca; *fotografia:* Mario Albertelli; *montaggio:* Renzo Lucidi; *scenografia:* Boris Bilinsky; *musica:* Giuseppe Becce; *interpreti:* Luisa Ferida, Laura Nucci, Claudio Gora, Lamberto Picasso, Ennio Cerlesi, Nicola Maldacea, Franca Belli [Phelan Bilinsky]; *produzione:* Titanus; *origine:* Italia, 1941; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 99'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Mi chiamarono, feci un provino con questo Wolkoff e conobbi Bilinsky che era uno scenografo, straordinario, famoso per la prima edizione di *Tarakanova*. Venni in contatto, così, con un altro aspetto del cinema. Un cinema assolutamente serio, autentico, con un copione eccellente e un regista di primissimo ordine. [...] Wolkoff, a differenza di un certo nostro modo di far cinema, lasciava le competenze ai competenti, e pretendeva il massimo dai migliori. Intanto fu il primo a girare nel palazzo reale di Caserta. E diede modo a Bilinsky di vestire e orpellare in libertà, facendo splendere il film con climi favolosi. Non c'era il colore, ma da ogni altro punto di vista le immagini di Wolkoff e Bilinsky hanno ancora molto da insegnarci».

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

litica, sono i naturali ed ormai usuali elementi che periodicamente il cinema ama darci su questo argomento, elementi usuali, ma tali, a quanto sembra, da destare ancora nel pubblico entusiasmi schietti e degni del più popolare spettacolo. La storia di Elisabetta e di Razumosky, fedele innamorato e seguace, si svolge così in una indovinata atmosfera di idillio e di avventura che pare avere incontrato subito il favore del pubblico. Nella prima parte del film la regia si compiace della levità campestre degli incontri della principessa di sangue reale con il pastore, per stringersi sempre più verso il finale, in un tono di dinamico e quasi vertiginoso calcarsi di avvenimenti. Questa ultima parte è indubbiamente quella che più ci sembra meritevole di lode, anche perché riesce effettivamente nel suo ritmo scorrevole e sempre crescente a portar via con sé l'attenzione completa degli spettatori e molta, come si usa dire, della loro "passione". La parte decorativa del film, la parte costumistica e scenografica sono curate con un ordine ed un gusto di ottima marca, così come di sommo decoro è sembrata in genere la recitazione di quasi tutti i protagonisti. Luisa Ferida, che da *Salvator Rosa* in poi sembra come aver ricevuto un impulso nuovo e nuove possibilità, in una parte questa, di assai più controllata misura, si muove con schiettezza e avvincente spontaneità».

Giuseppe Isani, «Cinema», n. 130,
25 novembre 1941

«Vecchia corte di Russia. Amori e spade, colpi di stato e rivalità di alcova e di po-

L'ANGELO BIANCO

Regia: Giulio Antamoro, Federico Sinibaldi, [Ettore Giannini]; *soggetto:* dal romanzo di Ruggero Rindi; *sceneggiatura:* Sergio Pugliese, Enrico Ribulsi, F. Sinibaldi; *fotografia:* Antonio Marzari; *montaggio:* Achille Pisanelli; *costumi:* Boris Bilinsky; *musica:* Giuseppe Becce; *interpreti:* Beatrice Mancini, Emma Gramatica, Filippo Scelzo, Elena Altieri, Cesarino Barbetti, Giuseppe Addobbati; *produzione:* Titanus; *origine:* Italia, 1943; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 85'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Come in un melodramma, anche la storia della Titanus è segnata da coincidenze, ritorni di fiamma, incontri mancati e improbabili riapparizioni. [...] Fra i soggetti più volte riproposti, merita allora particolare attenzione *I figli di nessuno*, ricavato da un romanzo di Ruggero Rindi e portato ben quattro volte sullo schermo fra il 1921 e il 1955. [...] Quando nel 1943 la Titanus riuscirà finalmente a realizzare un nuovo adattamento del romanzo, il titolo sarà cambiato ne *L'angelo bianco* e la trama stessa subirà modifiche a dir poco radicali. [...] Scomparsa la componente storica e annullata la critica sociale, il film si concentra allora sull'altra anima del romanzo, esaltandone la dimensione mistica. Il regista Giulio Antamoro, già autore di un *Christus* (1916) [...], forza anzi la mano sulla componente cristologica, arrivando a ribattezzare Luisa con il nome di Maria, mentre il figlio diventa addirittura Cristino. Il racconto si sviluppa così innanzitutto come un apologo sull'accettazione del proprio

destino, sulla rassegnazione come unica via verso l'espiazione, e il tema del Fato si traduce in una serie di immagini ricorrenti, creando quasi dei refrain visivi. Da un lato troviamo infatti il motivo dell'acqua che scorre inarrestabile, sottolineato nelle sequenze di umile vita contadina (il mulino), ma anche nella scena del tentato suicidio (le cascate), in quelle di espiazione (il mare che Suor Francesca attraversa come missionaria) e nel tragico finale (dove il mulino sostituisce la cava). L'altro stilema rivelatore consiste invece nel sistematico ricorso a inserti scritti (lettere, insegne, telegrammi, certificati), che scandiscono ellitticamente il racconto e mettono ogni volta i personaggi davanti ai termini inappellabili del proprio destino (nascita, disgrazia, morte): come nel cinema di Carl Theodor Dreyer, la parola scritta rimanda in questo senso al libro per eccellenza, la Bibbia, e quindi a un volere superiore, cui i personaggi in questo caso non possono far altro che rassegnarsi, guadagnando così uno spessore mistico che finisce per essere la loro unica forma di salvezza».

Simone Starace, *Tutti i figli di nessuno*, in Sergio M. Germani, S. Starace, Roberto Turigliatto, *Titanus. Cronaca familiare del cinema italiano*, Centro Sperimentale di Cinematografia/Sabinae, Roma, 2015

CONVERGENZE PARALLELE

LO SCONOSCIUTO DI SAN MARINO

Regia: Michał Waszyński, Vittorio Cottafavi; *soggetto:* Cesare Zavattini; *sceneggiatura:* V. Cottafavi, Giulio Morelli, C. Zavattini; *fotografia:* Arturo Gallea, [Ga-

bor Pogany]; *montaggio*: Mario Sernadrei; *scenografia*: Boris Bilinsky; *musica*: Alessandro Cicognini, Giuliano Conte; *interpreti*: Aurel Milloss, Vittorio De Sica, Anna Magnani, Franca Belli [Phelan Bilinsky]; *produzione*: Gian Paolo Bigazzi per Film Gamma; *origine*: Italia, 1948; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 79'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Benché i titoli de *Lo sconosciuto di San Marino* lo indichino solo come sceneggiatore, Cottafavi partecipò come co-regista anche alle riprese vere e proprie, probabilmente in virtù delle sue passate collaborazioni con De Sica (qui interprete) e Zavattini (autore). Tutto ciò ovviamente non fa che complicare il quadro, rendendo assai approssimativa l'attribuzione dell'opera: se il soggetto appartiene chiaramente al lato fiabesco-spirituale di Zavattini (*L'angelo e il diavolo*, *Miracolo a Milano*), lo sviluppo propone temi cari anche a Cottafavi (soprattutto la santità); se anche Waszynski firma ufficialmente la regia, alcune soluzioni (la carrellata "scultorea" del prologo, le crisi femminili filmate secondo quella che più tardi Mourlet chiamerà "nozione di invasione") richiamano alla memoria momenti simili ne *La rivolta dei gladiatori* e *Il boia di Lilla*. [...] Il tema più interessante del film, come dicevamo, è infatti quello della santità, che si sposa però qui strettamente con la situazione morale del dopoguerra. Il personaggio misterioso (smaccatamente cristologico), che appare dal nulla e insegna nuovamente l'amore a un'umanità ormai abbruttita, recupera però assai drammaticamente

nel finale la sua dimensione terrena e, fattosi soltanto uomo, deve tornare a far i conti col suo passato e le sue responsabilità morali: e i suoi "miracoli" varranno allora comunque o andranno riconsiderati alla luce della sua vera personalità? Sarà preferibile l'oblio (ma le scene del passato che ritorna sono tutte a contatto col crocifisso, come fossero illuminazioni celesti) o il peso delle proprie responsabilità (che nel finale conducono il protagonista alla morte e che, proprio per questo, il prete sente il dovere di nascondere alla folla di fedeli)? Come si vede, sono tutti interrogativi inquietanti su ciò che può essere la coscienza umana e sulla possibilità di una ricostruzione morale dopo l'Orrore della guerra e dello sterminio. Certo il pubblico dell'immediato dopoguerra, lo stesso che aveva condannato *Due lettere anonime* di Mario Camerini e premiato *La vita ricomincia* di Mario Mattòli, non doveva esser pronto a un colloquio tanto spietato con la propria cattiva coscienza (men che mai, poi, se esso veniva proposto sotto forma di spettacolo spesso spiazzante per i rapidi salti di registro), ma è singolarmente ingiusto che, a sessant'anni ormai di distanza, il film non abbia ancora riguadagnato la stima che senz'altro merita». (Simone Starace, 2007)

CONVERGENZE PARALLELE

FROU-FROU (PERDUTA PER AMORE)

Regia: Augusto Genina; *soggetto*: A.E. Carr, dal romanzo di Cécil Saint-Laurent; *sceneggiatura*: A. Genina, Alessandro

De Stefani, Jean Ferry, Marc-Gilbert Sauvajon; *fotografia*: Henri Alekan; *montaggio*: Mario Russo, Suzanne Rondeau; *musica*: Louiguy; *interpreti*: Dany Robin (voce Rina Morelli), Gino Cervi, Philippe Lemaire, Mischa Auer, Umberto Melnati, Louis de Funès (voce Mario Pisu), Jean Wall (voce Emilio Cigoli), Isabelle Pia, Mylène Demongeot, Capucine, Véronique Drey [Mariolina Bovo]; *produzione*: Gamma Film/Cinefilms-Italgamma; *origine*: Francia/Italia, 1955; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 109'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Frou-Frou* diciamo che è stata una parentesi [...]; però già nel personaggio di Cervi, durante l'episodio dei russi a Parigi, che è il secondo episodio del film, c'è già questo tolstoismo, questa ricerca di una pace al di fuori del consenso sociale, una ricerca della spiritualità, in un film frivolo come *Frou-Frou*. Che poi la mano venga spinta un po' più avanti fino al suicidio di quello nel terzo episodio, cioè questo sentimento religioso, chiamiamolo così per capirci, diciamo questo disperato appello all'Uomo verso un Ente Supremo... Anche questo voler ricorrere al carnevale, la maschera di lui che è *L'Homme qui rit* di Victor Hugo, molto barocco, se uno vuole essere cattivo, ma diciamo ci sono di nuovo questi echi di una ricerca. [...] È sempre la morte che è la conclusione di un cammino. Come lo è in *Maddalena*, che altro? In *Frou-Frou* è la morte di lui, ma lei è anche morta, perché non esiste più se non in funzione della figlia, ma come essere indipendente è annullata, è sempre questa conclusione di

morte, se non fisica, mentale. È la fine. Forse la parola morte non è adatta, è la fine. Non c'è più niente da dire o accettare o avere».

Mario Russo in Sergio Grmek Germani, Vittorio Martinelli, *Il cinema di Augusto Genina*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1989

LA CARNE E L'ANIMA

Regia: Wladimiro Strizhewsky [Vladimir Strizhevskij]; *soggetto*: Federico Sinibaldi, Emanuele Caracciolo; *sceneggiatura*: Corrado Alvaro, Alberto Casella, Akos Tolnay, V. Strizhevskij, [Nicola Fausto Neroni]; *fotografia*: Massimo Terzano, Mario Albertelli; *montaggio*: Renzo Lucidi; *scenografia*: Boris Bilinsky; *musica*: Felice Montagnini, Cesare Andrea Bixio; *interpreti*: Isa Miranda, Massimo Girotti, Mario Ferrari, Aldo Silvani, Cele Abba, Giacinto Molteni; *produzione*: Titanus; *origine*: Italia, 1943-1945; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 83'. Copia 35mm e presentazione restaurata da Cineteca Nazionale.

«Questo film, che non è ancora stato presentato al pubblico, fu iniziato nel mese di aprile del 1943 negli stabilimenti della Farnesina in Roma. Raccontare le peripezie della lavorazione de *La carne e l'anima* sarebbe storia troppo lunga. Il film (non ancora montato) richiesto dai tedeschi, venne nascosto nei punti più impensati di Roma. Sarebbe stato bene, per il film, poter rifare qualche primo piano, qualche piccola scena. Ma la cosa fu impossibile. Impossibile anche quando si poté portare il film alla luce del sole perché i tede-

schì, occupata la Farnesina, svaligliarono il deposito dei costumi, compresi gli abiti che indossavo per *La carne e l'anima*, e demolirono tutte le costruzioni. Strikesky [sic], venuto allora da Parigi, era un tipo curiosissimo, interessante. Ogni suo gesto, ogni sua parola erano sempre l'espressione innata della sua gentilezza. Pochi mesi dopo la liberazione di Roma un aereo alleato trasportava Strikesky in America».

Isa Miranda, *I miei registi*, «Star»,
16 giugno 1945

«Tra i tanti meriti del festival di Locarno, c'è anche quello di organizzare ogni anno una grande retrospettiva. Quest'anno è toccata alla Titanus, la più importante casa di produzione italiana, di cui sono proiettati una sessantina di titoli. E tra i film di Antonioni e Visconti, Olmi e Rosi, Matarazzo e Comencini, c'è anche una piccola grande scoperta, *La carne e l'anima*, con Isa Miranda e Massimo Girotti, sconosciuto anche ai cinefili più accaniti e restaurato per l'occasione dal Centro Sperimentale di Cinematografia. A dirigerlo, un regista russo emigrato in Francia allo scoppio della rivoluzione, Vladimir Strizevskij (ma italianizzato in Wladimiro Strichewsky) che lo terminò nel 1943 e però lo vide uscire sugli schermi solo nel 1945. Chi non lo vide mai fu uno dei soggettisti, Emanuele Caracciolo, entrato nella Resistenza e arrestato dalla Gestapo che lo fece fucilare a 31 anni, con tanti altri martiri, alle Fosse Ardeatine. Oltre a Caracciolo, comunista dichiarato, collabora alla sceneggiatura anche Corrado Alvaro, i cui sentimenti antifascisti in quegli anni prendevano corpo sulle pagine che sa-

rebbero diventate *Quasi una vita*. E in effetti, dietro la storia di una giovane entraineuse sfruttata dal proprietario di un Kabarè (è scritto così nel film) che spera di rifarsi una vita grazie all'amore di un aitante ferroviere – lei è la Miranda, piuttosto generosa nel mostrare le gambe, lui è Massimo Girotti appena uscito da *Ossessione* – si possono ritrovare la vena popolare che farà la fortuna della Titanus negli anni del dopoguerra ma anche i primi sintomi di una ribellione alla morale corrente (fascista) che voleva le donne sottomesse e immacolate. Cosa che la Miranda del film certo non è».

Paolo Mereghetti, «*La carne e l'anima*»
film introvabile di Girotti, «Corriere
della Sera», 13 agosto 2014

Sogno del mai

Il cappotto di Emanuele Caracciolo



EMANUELE CARACCIOLIO

«Non ricordo autunni, inverni, primavere più dolci di quelle: forse perché la vita di clandestini ci teneva al chiuso; certo, le stagioni furono lungamente verdi e assolate, oltre i vetri fuliginosi delle cantine, oltre le grate dei nostri nascondigli, tra la fine del '43 e l'inizio del '44. Vista con gli occhi del clandestino, che non può uscire all'aria aperta se non in certe ore, in certe condizioni, e trattenendo il respiro fra un passo e l'altro, tutto ciò che ci circonda diventa impietosamente più bello, quasi spreco innaturale d'incantesimi che ti irritano più che avvincerti. Questo ricordo verde, ventilato da una brezza che non fu mai crudele, anche nei mesi più inclementi, colora gli altri ricordi delle fughe, degli agguati, degli appuntamenti punteggiati la Resistenza a Roma. E quando nel passare da un nascondiglio all'altro, ricapitavo a casa mia per riprendere i contatti interrotti da un arresto, da una morte, e mi ritrovavo fra quelli che dovevano diventare, poi, i nomi più famosi della Resistenza romana, non mi pareva vero fossimo ancora in tanti. E in tanti eravamo quel giorno in cui ci fu un allarme: i tedeschi con un camion avevano fatto irruzione nell'androne. Eravamo in trappola. Il cappotto che si scambiavano i Gap, dopo un'azione, era lì, nell'armadio aperto. Non c'era possibilità di fuga, benché la mia casa fosse a pianterreno. Allora va mia moglie a spiare, lasciandoci per lunghi minuti col batticuore. Quando tornò era proprio la primavera che tornava: trascinandosi un sacco di arance, ancora vive, attaccate ai rami frondosi.

Erano tedeschi, ma fuggendo da Fondi, avevano saccheggiato gli agrumeti, ed ora vendevano o svendevano sacchi d'arance. Di nuovo la natura vinceva il terrore: la vita vinceva la morte in quelle rame colme di frutta. Però il cappotto "assassino" che si scambiavano i Gap dondolava ancora nell'armadio, ammunitore. A chi sarebbe ancora servito? E per quale azione? Ma chi lo aveva indossato la prima volta? Alla fine, dopo la Liberazione, stabilimmo che era appartenuto a Caracciolo, un compagno massacrato alle Fosse Ardeatine. Ma quando lo mostrammo alla vedova, essa lo guardò a lungo; no, non era suo, non glielo aveva mai visto».

Carlo Bernari, *Il cappotto*, «Vie Nuove», n. 30, 24 luglio 1955; poi in Salvatore Iorio (a cura di), *Il futurista veloce*, Mephite, Atripalda, 2015

In una fredda mattina di gennaio dell'anno 1944, a Roma, una camionetta della polizia si fermò dinanzi al numero 51 di Piazza di Spagna: in quella casa, al quinto piano, abitava lo sceneggiatore Sergio Amidei, sospettato di attività clandestina antifascista. La polizia cercava proprio lui. Salirono e bussarono alla porta. Intimarono di aprire, irrupero nel suo appartamento. Ma del signor Amidei non trovarono traccia. Trovarono invece due donne, Nannina, l'anziana donna di servizio, e la signora Ricceri, proprietaria dell'appartamento in cui abitava Amidei. Avvertita da Nannina, giunse poco più tardi anche una giovane donna, dal viso intelligente ed espressivo: era Maria Michi, allora attrice di varietà.

La signora Ricceri le fece segno che, per il momento, tutto andava bene. Intanto i poliziotti stavano mettendo a soqquadro la casa del noto cineasta; vuotarono cassette e scaf-

fali, sfogliarono minuziosamente i libri. Uno di essi apostrofò l'attrice:

– Voi chi siete, che fate qui?

– Sono un'amica della signora Ricceri – rispose pronta la Michi – sono venuta a provare degli abiti.

– Conoscete Sergio Amidei?

– No, non lo conosco.

– Eppure abbiamo visto qualche vostra fotografia fra le carte dell'Amidei, come potete dire di non conoscerlo?

– Io faccio l'attrice – ribatté la Michi – è facile che Amidei abbia qualche mia fotografia. Gli agenti brontolarono qualcosa e si consultarono fra loro. Poi dissero che dovevano fermarla per accertamenti. Così Maria Michi venne trattenuta per tutto il giorno in questura. Con qualche lieve modifica, questo episodio venne poi trasferito, a liberazione avvenuta, nella sceneggiatura di *Roma città aperta*, all'inizio del film che tutti abbiamo visto.

Dopo quella volta Amidei, sfuggito alla polizia, fu costretto a vagare fra le varie case dei suoi amici, da quella di Flajano se non andiamo errati, a quella di Giacomo De Benedetti, a quella della Michi stessa, alla quale, pochi giorni dopo il suo mancato arresto, Amidei si presentò con un paio di baffi finti che lo rendevano irriconoscibile. Fu in questo modo che Amidei si trovò a tu per tu con la vita clandestina, la stessa che conducevano allora i cospiratori politici del movimento di Resistenza, e la stessa che – proprio a Roma – vivevano in quei giorni uomini come Negarville, Pellegrini, Amendola e altri. Fu durante le lunghe soste, fra uno spostamento e l'altro, che Amidei concepì il soggetto di *Roma città aperta*. Gran parte del soggetto venne scritta e discussa a casa della Michi, in via Bechi, ai Parioli, dove spesso veniva nascosto del materiale clandestino. E proprio a Negarville capitò di assistere spesso, a queste sedute, in cui oltre ad Amidei, c'erano il monarchico Alberto Consiglio, Marcello Pagliero, il futuro inter-

prete del personaggio di Manfredi, che allora lavorava come sceneggiatore alla "Lux" e infine, naturalmente, Rossellini. Lo stesso Rossellini ha detto più volte che l'occasionale collaborazione di Negarville gli fu di aiuto davvero prezioso.

Le forze culturali che avrebbero dato vita nell'immediato dopoguerra alla corrente cinematografica del neorealismo si preparavano del resto, e non da pochi mesi soltanto, alla loro battaglia per quel cinema italiano che sarebbe nato dal trionfo della Resistenza e della caduta del fascismo. Sarà utile perciò ricordare, sia pure con la brevità dei cronisti, le vicende trascorse in quegli anni dagli uomini più avanzati e sensibili del nostro cinema.

Negli anni che vanno dal 1940 al 1943, un gruppo di giovani, fresco degli studi compiuti al Centro Sperimentale sotto la direzione di Umberto Barbaro, di Luigi Chiarini e di Francesco Pasinetti, dette vita, sulle colonne della rivista *Cinema*, ad una battaglia contro i film d'evasione allora trionfanti e che venivano definiti, con azzeccata espressione, «film dei telefoni bianchi». Facevano parte di questo gruppo Giuseppe De Santis (che dal '41 al '43 fu il critico della rivista), Carlo Lizzani, Mario Alicata, Gianni Puccini e suo fratello Massimo, Antonio Pietrangeli, Michelangelo Antonioni, ed altri ancora. Il gruppo antifascista dei redattori di *Cinema* – Domenico Purificato, Puccini e De Santis – svolgeva fra le righe, con un cinema *immerso nella realtà* (quest'ultima espressione era stata usata incautamente, dopo il rimaneggiamento ministeriale del febbraio del '43, proprio dal nuovo ministro per lo Spettacolo, Polverelli, e il gruppo di *Cinema* se n'era subito servito per pubblicare un vero e proprio manifesto del neorealismo). Inoltre direttore della rivista era Vittorio Mussolini, il quale in redazione metteva piede sì e no una volta ogni due mesi, ma serviva a coprire col suo nome, senza volerlo, l'intensa attività «frondista» dei suoi redattori.

Del resto, per capire quanto debole e disordinata fosse la politica del regime, specialmente in questo campo, basterà ricordare alcuni fatti poco noti, ma abbastanza sintomatici. Al ministero della Cultura popolare, in via Veneto, funzionava una specie di commissione di censura; ebbene questa commissione, presieduta da Attilio Riccio, uomo di sentimenti antifascisti e liberali aveva fra i suoi membri alcuni antifascisti militanti come Gianni Puccini, Rinaldo Ricci, Emanuele Caracciolo ed altri. Naturalmente, le decisioni finali spettavano al ministro Pavolini prima e Polverelli poi; fu Pavolini, per esempio, a scrivere con la matita rossa sul copione di *L'amante di Gramigna* «basta con questi briganti!». *L'amante di Gramigna* era stato il primo lavoro concreto e creativo del gruppo di giovani cineasti d'avanguardia cui abbiamo accennato prima: l'idea di ridurre per lo schermo il racconto verghiano era nata in seguito all'incontro di De Santis e Puccini con Luchino Visconti, allora trentaquattrenne e fresco di interessanti esperienze compiute in Francia come assistente di Jean Renoir.

Quando ormai la battaglia per *Gramigna* doveva considerarsi perduta, Visconti, De Santis e Puccini, cui si era unito anche Mario Alicata, decisero di comporre ogni sforzo per realizzare *Ossessione*, una libera riduzione del *Postino suona sempre due volte* dello scrittore americano James Cain. Stavolta Attilio Riccio e lo stesso Eitel Monaco, allora direttore generale dello spettacolo, sostennero il progetto, che ebbe via libera. Tuttavia, alla sua uscita sugli schermi, *Ossessione* venne così ferocemente boicottato dalle autorità fasciste che solo pochi spettatori poterono vederlo. Nel frattempo due dei collaboratori alla sceneggiatura – Puccini e Alicata – eran finiti in carcere. Puccini, mentre lavorava al ministero aveva consegnato un giorno a un operaio un opuscolo di propaganda antifascista; l'operaio venne scoperto da una spia e finì col mettere la polizia

sulle tracce di Gianni Puccini e di tutto il gruppo di antifascisti militanti al quale egli apparteneva; Puccini e Alicata vennero presi subito, Pietro Ingrao, ex allievo del Centro Sperimentale, fece appena in tempo a fuggire. Fra coloro che collaboravano con Attilio Riccio, al ministero, la sorte più triste toccò a Emanuele Caracciolo.

Era costui una singolare forma di cineasta, oggi purtroppo dimenticato da tutti tranne i pochi amici che gli furono vicini in quegli anni. Era entrato al Centro Sperimentale con «l'infornata» del '36, quella che comprendeva Germi, Puccini, Zampa, Checchi, Alida Valli, Luisella Beghi, ecc. Fra tutti gli allievi Caracciolo era apparso come uno dei più promettenti e brillanti, dotato di un'intelligenza straordinaria e di un grande talento, anche se di carattere disordinato e inconstante. Intorno al '40 uscì il suo primo film *Troppo tardi t'ho conosciuta*, una specie di *Hellzapoppin'* dell'epoca, pieno di trovate e di spirito, seppure talvolta assurdo e intellettualistico. Pochissimi sono quelli che ancora se ne rammentano. Caracciolo venne anche lui imprigionato ai tempi dell'occupazione nazista e fucilato alle Fosse Ardeatine. A detta di quelli che lo conobbero, il cinema italiano ha perso molto con la sua scomparsa.

Durante l'inverno dell'occupazione nazista, venne catturato anche Luchino Visconti. Voleva compiere, con alcuni compagni, un'azione gappista. L'appuntamento era dalle parti di Corso Trieste. Uscito di casa armato si trovò subito circondato da poliziotti; fu rinchiuso nel carcere di via Romagna, insieme con lo scrittore Mario Puccini, padre di Gianni.

Quanto a Gianni era stato liberato nell'agosto del '43, poco dopo il crollo del fascismo, appena in tempo per riprendere, col numero datato 25 luglio-10 agosto 1943, la direzione della rivista *Cinema*; in questo fascicolo venne pubblicata una nota redazionale di cui diamo alcuni brani salienti: «Il

cinema, creazione di uomini, è in un legame di interdipendenza dialettica con tutte le altre opere degli uomini. Oggi che questo legame è finalmente possibile riconoscerlo e testimoniarlo, il nostro lavoro si allarga, cresce di estensione, si fa più maturo e più responsabile. Trova, di colpo, nuove vie di penetrazione e nuovi apporti umani. In questo senso dobbiamo intendere la futura azione della nostra rivista: come designata a contribuire, mediante un'impostazione rinnovata e libera dei problemi del film, che non sia soltanto la presa di poizione di una minoranza di intellettuali, ma abbia echi più vasti e più popolari, alla riedificazione del film nazionale. *Cinema* ci propone quindi di partecipare, aderendo e anzi imponendosi alla storia concreta e in atto del paese, alla ricostruzione della cultura italiana».

In condizioni assai difficili, la rivista continuò le pubblicazioni fino al dicembre del 1943. Ormai i giorni decisivi, almeno per Roma, si avvicinavano; bisognava aspettare la liberazione, affrettarla, prepararsi al lavoro di poi. Venne l'inverno in cui Amidei scrisse il soggetto di *Roma città aperta*, in cui De Santis, Visconti, Vergano, Puccini svolsero attività clandestina contro gli occupanti, in cui Caracciolo venne fucilato, Visconti messo in prigione e in cui De Sica e Zavattini, nel sotterraneo di una chiesa, realizzavano *La porta del cielo*; era – dal canto loro – il modo migliore per non lasciarsi trascinare a Nord, come volevano le autorità fasciste, e prepararsi in tempo al grande lavoro del dopoguerra.

Nel giugno del '44, finalmente Roma venne liberata. Fu una festa per tutti, anche per il gruppo che aveva lavorato intorno al soggetto di *Roma città aperta*.

Pochi giorni dopo la liberazione, Rossellini si dava già da fare per trovare i fondi con cui realizzare il suo film. Il primo contributo lo dette un'anonima contessa. Il «teatro di posa» venne stabilito in uno scantinato di via degli Avignonesi; i mobili di Maria Michi

servirono all'arredamento; gli esterni, per fortuna, occupavano una buona parte del film e le strade di Roma si rivelarono molto fotogeniche. I soldi mancarono a più riprese; tranne la Magnani e Fabrizi, gli altri attori – la Michi, Pagliero, Feist, Giovanna Galletti – lavorarono quasi senza compenso, ma con enorme entusiasmo. E va ricordato a questo punto anche il contributo dello scomparso operatore Ubaldo Arata che fornì la macchina da presa e le lampade che egli stesso aveva salvate da Cinecittà, quando lo stabilimento era stato smantellato dai tedeschi. Povero ma libero nasceva il neorealismo italiano. Doveva rimanere libero ancora per poco.

Un giorno, subito dopo la guerra, Marcello Pagliero, che lavorava come operatore di avvenimenti di attualità per conto del PWB, venne mandato a compiere alcune riprese su una cerimonia che si sarebbe svolta alle fosse Ardeatine per commemorare le vittime dell'atroce massacro nazista. Pagliero arrivò sul posto quando già vi si era radunata una gran folla, composta soprattutto di donne – madri, sorelle vedove dei caduti. Disposta la macchina da presa, Pagliero cominciò a girare alcune scene: intanto un cappellano preparava l'altare per dire una messa in suffragio delle vittime e disponeva sull'altare una bandiera tricolore. La bandiera portava ancora lo stemma sabauda. A quella vista, le donne presenti si scagliarono contro l'altare per strappare lo stemma che rappresentava per esse un passato tragico; nell'esasperazione fecero anche quello che non avrebbero voluto fare: travolsero l'altare, il prete, gli oggetti del culto. Era una scena di drammaticità estrema, che rifletteva lo stato di ira e di esasperazione latente nel popolo contro le classi dominanti che avevano portato l'Italia alla rovina. Pagliero «girò» l'episodio dal principio alla fine; capì subito che si trattava di un documento di importanza eccezionale e di scottante attualità. Affidò quindi con mille

raccomandazioni all'operatore della pellicola impressionata, pregandolo di stare attento che non andasse perduta o deteriorata. Ma il giorno dopo la pellicola era sparita. Al PWB nessuno ne sapeva nulla; eppure l'operatore aveva fatto il suo dovere, l'aveva consegnata allo stabilimento di sviluppo, e di là era scomparsa. Inutili furono le ricerche di Pagliero; la pellicola non fu trovata. Recentemente, in seguito a più accurate indagini compiute con l'aiuto di amici inglesi, Pagliero è venuto a sapere che quel brano di film si trova a Londra, custodito nella cineteca della Royal Air Force.

I nemici del nuovo cinema italiano non tardarono certo, nel dopoguerra, a mettersi all'opera: vari furono come si vede, i mezzi e gli scopi. Tuttavia, fin dagli inizi, il sabotaggio fu presente e calcolato.

Franco Giraldi, Massimo Mida, *Un giovane regista morto alle Ardeatine*, «Vie Nuove», n. 30, 24 luglio 1955; poi in Salvatore Iorio (a cura di), *Il futurista veloce*, cit.

TROPPO TARDI T'HO CONOSCIUTA!

Regia: Emanuele Caracciolo; *supervisione alla regia*: Carmine Gallone [non accreditato]; *sceneggiatura*: E. Caracciolo [non accreditato], Aldo Vergano ed Enrico Ribulsi, dalla commedia *Il divo* di Nino Martoglio; *musica*: Ezio Carabella, P. G. Redi [Luigi Pulci]; *fotografia*: Emanuel [Filiberto Emanuel Lomiry]; *montaggio*: Ignazio Ferronetti; *aiuto al montaggio*: Lea Pardo; *interpreti*: Franco Lo Giudice, Alfredo De Sanctis, Barbara Nardi, Christel Schrool, Fausto Guerzoni, Tatiana Pavoni, Giorgio Costantini, Raul Donadoni, Dino De Laurentiis; *produzione*: Mario Sequi per A.C.I.; *origine*: Italia, 1939; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 68'.

Copia 35mm da Museo Nazionale del Cinema (deposito Associazione Amici del Museo del Cinema).

«Caracciolo, il mio regista, è appunto un giovane, nato per il cinematografo, come gli scoiattoli per i rami degli abeti. [...] Egli è chiaro, semplice, divertente, estremamente “visivo” quando concepisce uno scenario. Ho cercato di riunire un gruppo di uomini che fossero vicini al suo temperamento. Ad esempio, Emanuel, plastico illuminatore d'ambienti, è quanto di più affine ho potuto affiancare – luministicamente parlando – agli scenari di Caracciolo, così ricchi di materiale fotografico».

Mario Sequi in *Mentre si gira* “*Tropo tardi t'ho conosciuta*”, «Film», 12 agosto 1939

È facile rintracciare i retaggi delle precedenti esperienze cinematografiche di Caracciolo, confluiti nel suo esordio alla regia: l'idea di utilizzare un tenore come interprete principale proviene da *Marionette* (1939) di Carmine Gallone (vero mentore cinematografico dell'artista tripolino), in cui Caracciolo figurava come aiuto regia [...]. Oltre che dallo spunto martogliano, l'ambientazione lirica e la melomania derivano, ancora, dalla vicinanza a Gallone, noto appassionato di lirica e vero specialista, specie negli anni a seguire, del *biopic* lirico, sottogenere nel quale aveva esordito nel 1935 con *E lucevano le stelle* e proseguito – tra gli altri titoli – con *Giuseppe Verdi* (ancora una volta Caracciolo come aiuto regia). [...] Motivo di un altro *revival* filmico in atto in quegli anni è la celebrazione della vita e delle ope-

re di Vincenzo Bellini (a partire dalle celebrazioni per il centenario della morte, nel 1935), che pure fa sentire la sua eco nel film di Caracciolo, *in primis* nella scelta del titolo, celebre brano dell'atto II della *Norma*.

Salvatore Iorio, *Il futurista veloce*,
Mephite, Atripalda, 2015

MARIONETTE

Regia: Carmine Gallone; *soggetto:* Ernst Marischka; *sceneggiatura:* Walter Forster, Otto Ernst Lubitz, Rudo Ritter, Alberto Spaini; *fotografia:* Arturo Gallea; *montaggio:* Oswald Hafenrichter; *musica:* Alois Melichar, Cesare A. Bixio; *interpreti:* Beniamino Gigli, Carla Rust, Lucie Englisch, Paul Kemp, Theo Lingen, Richard Romanowsky, Romolo Costa, Guglielmo Barnabò, Nicola Maldacea, Rio Nobile, Dina Romano, Marcello Mastroianni [non accreditato]; *produzione:* Baldassarre Negroni e Otto Ernst Lubitz per la Itala-Film; *origine:* Italia/Germania, 1939; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 94'. Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Bruno Boschetto.

«Mentre *Scipione l'Africano* all'uscita nelle sale scalda gli animi dei favorevoli o dei contrari, Gallone riprende a dirigere film musicali. A parte una breve trasferta in Germania [...], nel biennio 1937-1938 egli dirige, per la Itala Film e all'interno di Cinecittà appena inaugurata, *Solo per te* e *Marionette*, entrambi interpretati da Beniamino Gigli. Se per il primo si adopera ancora nella doppia versione italo-tedesca, per il secondo ne realizza una sola, doppiando gli attori

tedeschi o quelli italiani, a seconda che il paese di distribuzione sia l'Italia o la Germania. Per la prima volta Gallone ricorre quindi a un uso parziale del doppiaggio, pratica che trasforma in un aspetto metacinematografico all'interno del film. [...] Il film si configura come una commedia degli equivoci di ambientazione bucolica, incentrata sul tema del doppio nonché sul gioco delle parti e del travestimento. [...] Fatte le debite differenze tra marionette e attori cinematografici [...], le similitudini che tra loro intercorrono all'interno del film sollecitano ulteriori riflessioni sul teatro e sul cinema, mezzi di riproduzione e di rappresentazione che costantemente alternano la finzione alla realtà. [...] Mentre gli attori divengono spettatori della rappresentazione dei burattini, con i quali instaurano un immediato processo di identificazione, l'intreccio si scioglie».

Stefania Carpiceci, *Il "commendatore"*
Carmine Gallone, in *Storia del
cinema italiano 1934/1939*,
Marsilio, Venezia, 2006

IL FEROCO SALADINO

Regia: Mario Bonnard; *soggetto:* Ettore Maria Margadonna, Gino Rocca, ispirato alle figurine disegnate da Angelo Biolletto; *sceneggiatura:* M. Bonnard, E.M. Margadonna; *fotografia:* Carlo Montuori; *montaggio:* Eraldo Judiconi [Eraldo Da Roma]; *scenografia:* Alfredo Montori; *arredamento:* Mario Rappini, Emanuele Caracciolo; *aiutoregia:* Amedeo Castellazzi; *musica:* Giulio Bonnard, Cesare A. Bixio e Michele Galdieri; *interpreti:* Angelo Musco, Alida Valli, Ro-

sina Anselmi, Mario Ciotola [poi Mario Mazza], Nicola Maldacea, Lino Carenzio, Alberto Sordi, Elli Pardo [poi Elli Parvo]; *produzione*: Giuseppe Sylos per Capitani-ICAR; *origine*: Italia, 1937; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 70'.
Copia 35mm (restauro da nitrato) da Cineteca Italiana.

«*Il feroce Saladino* costituì in Italia uno dei primi esempi di “film-rivista” a grandi quadri coreografici e musicali sul modello hollywoodiano e radunò molti nomi popolari del teatro leggero dell’epoca, da Mazza a Maldacea, dalla Renzi alla Donati, da Fineschi a Durante e in una piccolissima parte (appariva truccato da scimmione [leone, n.d.r.] Alberto Sordi. Il film si ispira a un autentico fatto di costume: il concorso Perugina-Buitoni (che effettivamente aveva per figurina rarissima quella del “Feroce Saladino”). Esso scatenò negli italiani di ogni età, negli anni ’30, la “febbre delle figurine”, collegandosi ad una trasmissione radiofonica di Nizza e Morbelli che prendeva in giro i *Tre moschettieri* di Dumas. [...] Due anni dopo il concorso fu ripetuto con uguale successo, finché il regime fascista lo vietò perché poco consono all’austerità dei tempi».

Ernesto G. Laura, Maurizio Porro,
Alida Valli, Gremese, Roma, 1996

I FRATELLI CASTIGLIONI

Regia: Corrado D’Errico; *soggetto*: dalla tragicommedia di Alberto Colantuoni; *sceneggiatura*: C. D’Errico, Emanuele Caracciolo [non accreditato]; *fotografia*: Vaclav Vich; *montaggio*: Eraldo Da Ro-

ma; *scenografia*: Guido Fiorini; *musica*: Renzo Rossellini; *aiuto regista*: Mario Monicelli; *interpreti*: Luisa Ferida, Amedeo Nazzari, Camillo Pilotto, Ugo Ceseri, Enrico Viarisio, Armando Migliari, Vanna Vanni; *produzione*: Amedeo Tartarone per Amato Film; *origine*: Italia, 1937; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 66'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Anche Corrado d’Errico si sarà divertito a realizzare *I fratelli Castiglioni*, tratto dalla commedia di Colantuoni e pure questo è, in fondo, un giallo. Il soggetto è noto. D’Errico si è ricordato nel realizzarlo di molte cose; persino dell’avanguardia tipo *Dottor Caligaris* [sic] nella scena del cimitero. Un procedere allucinato e sconcertante, se fosse stato mantenuto sempre nella stessa dose, si sarebbe forse apprezzato di più; così, a inquadrature di un certo stile, se ne alternano altre prive di intenzioni particolari. Lo squilibrio è un risultato della ricerca; ricerca che torna comunque a vantaggio del regista, il quale si è trovato di fronte a diversi problemi da risolvere primo dei quali la natura della commedia, con un fondo popolare che rimane soltanto in qualche battuta di dialogo e nel vestito di una delle attrici. Mi pare che si sia voluto fare il film di compromesso, col rischio, invece, di compromettere il film; il che poi, alla fine, non è avvenuto perché, salvo certi squilibri, il racconto fila».

Francesco Pasinetti, *L’arte del cinematografo: articoli e saggi teorici*, Marsilio, Venezia, 1980

«Silenzio! Motore! Corrado D’Errico dà il via come per la Mille Miglia. Nell’inqua-

dratura sono proprio i quattro fratelli, che si agitano: sembra vogliono con i loro accenti ed i loro movimenti sfondare il nastro di celluloidi che scorre nella macchina che è dinanzi a loro. [...] Vich, in posa acrobatica, segue le loro evoluzioni, con una certezza che è una promessa. Egli imbraccia la macchina come un fucile, mira e non sbaglia».

Amedeo Castellazzi, *Cinque minuti a Tirrenia a veder girare un film: i fratelli Castiglioni*, «Cinema Illustrazione», 31 marzo 1937

CONVERGENZE PARALLELE

GIORNI DI GLORIA

Regia: Mario Serandrei, Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero, Luchino Visconti; *soggetto:* Umberto Calosso, Umberto Barbaro; *fotografia:* Gianni Di Venanzo, Angelo Jannarelli, Giorgio Lastricati, Navarro, Giovanni Pucci, Arthur Reed, Massimo Terzano, Umberto della Valle, Giovanni Ventimiglia, Vittoriano, Michel Werdier, De West, Manlio; *montaggio:* Carlo Alberto Chiesa, M. Serandrei; *musica:* Costantino Ferri; *voci:* Umberto Barbaro, Umberto Calosso; *produzione:* Fulvio Ricci per Titanus, in collaborazione con ANPI, Cinéac, Ministero delle Terre Occupate, Comando delle Divisioni Garibaldine Zona Valsesia, PWB Film Division; *origine:* Italia/Svizzera 1945; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 70'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Come Renoir aveva girato *La vie est à nous* per il Partito comunista francese, nell'ottobre 1945 nacque l'occasione di

un film a più mani, composto da materiale di repertorio specialmente degli archivi alleati, riguardante la guerra partigiana in Italia, di cui si voleva fare l'epopea. A ravvivare il tutto, poi montato da Mario Serandrei e da Giuseppe de Santis, furono così chiamati Marcello Pagliero, il protagonista di *Roma città aperta*, che curò la parte dedicata al massacro di rappresaglia tedesco delle Fosse Ardeatine, e Luchino Visconti, che si assunse le riprese del processo al questore fascista di Roma Caruso (nel corso del quale era stato riconosciuto tra la folla il direttore del carcere di Regina Coeli Caretto, provocandosi un violento tentativo di linciaggio) e della fucilazione di Caruso e di Koch: due scene viste da Visconti con occhi di ghiaccio, come un cinereporter di quelli che non fermano la macchina da presa nemmeno davanti alle scene più conturbanti, anzi, pare quasi che le vogliono sollecitare».

Renzo Renzi, *Visconti segreto*, Laterza, Bari, 1994

CONVERGENZE PARALLELE

L'INVASORE

Regia, soggetto, montaggio: Nino Gianini; *supervisione regia:* Roberto Rossellini; *aiuto regia:* Gerardo de Angelis; *sceneggiatura:* N. Giannini, Gherardo Gherardi, Giovanni Del Lungo, R. Rossellini, Alberto Consiglio; *fotografia:* Tony Frenguelli; *scenografia:* Virgilio Marchi; *musica:* Edoardo Micucci; *interpreti:* Miria di San Servolo [Maria Petacchi], Amedeo Nazzari, Osvaldo Valenti,

Armando Falconi, Aldo Silvani, Emilio Petacci; *produzione*: Silvio Lodi per Sovrania-Imperator; *origine*: Italia, [1943-] 1949; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 75'. Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Bruno Boschetto.

«Nel mucchio dei morti, giaceva nelle fosse Ardeatine un altro uomo di cinema, scordato anch'esso: Gerardo de Angelis. Pubblicista, frequentatore del Caffè Aragno, Gerardo de Angelis fonda nel '39 una propria casa cinematografica, la Gedeafilm, con sede in via Aureliana. Amico di Tommaso Smith, Michele Scalera, Piero Ballerini, Goffredo Alessandrini, Anna Magnani, gode fama di antifascista e non è ben visto al ministero della cultura popolare [...]. Quindi, deve rinviare il debutto nella regia e ripiegare su prestazioni meno visibili. È assistente di Alessandrini in *Caravaggio* ('41), lavora con Carlo Ludovico Bragaglia, nel '40 scrive il soggetto e la sceneggiatura di *Il ponte di vetro* di Alessandrini, nel '43 è aiuto di Nino Giannini in *L'invasore*, un film che ha avuto la supervisione di Rossellini ed è uscito soltanto nel '49. Più di una volta ha adottato lo pseudonimo di Dino Santeligi. [...] Militante di una formazione partigiana collegata ai socialisti, si riunisce con i suoi compagni nell'ufficio di un'agenzia turistica, in piazza Barberini, a pochi metri dal cinematografo riservato agli ozi delle truppe germaniche e a breve distanza da via Rasella. In quelle stanze, il 10 dicembre '43, è arrestato con altri resistenti. [...] È nell'infermeria che Gerardo de Angelis stringe amicizia con Emanuele Caracciolo, e che i due si ripromettono di lavorare insie-

me, quando la guerra sarà finita. L'uno e l'altro saranno inghiottiti nella turpe rappresaglia del 24 marzo. Ai figli, Gerardo de Angelis lascia un messaggio di civiltà: «Giustizia sì, ma non abbiate sentimenti di odio».

Mino Argentieri, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia*, Editori riuniti, Roma, 1998

Non vogliamo morire: la Parola a Oreste Palella (Expanded Dreyer in progress, I)



Oreste Palella, messinese, regista di *Mafia alla sbarra*, è arrivato al personaggio del maresciallo Potenza [in *Sedotta e abbandonata*, 1964] dopo essere stato in predicato, dice, per quello di Vincenzo Ascalone [...]. E la sua attività di regista? «Non ho avuto il boom ma non sono mai stato un mediocre. Fare l'attore a cinquant'anni è un'esperienza che mi ha suggerito tante cose e che mi servirà anche come regista. [...] Indirettamente i film di Germi hanno giovato anche al mio *Mafia alla sbarra*. Infatti dopo *In nome della Legge*, dopo *Il cammino della speranza* nasce proprio il problema di come vedere la Sicilia; non potevo imitarla, non potevo farla *dura*; né lussureggiante e tutta bella come ad esempio in *Jessica* [di Jean Negulesco, 1962], per il quale ho diretto la seconda unità». [...] Oreste Palella dicesse il primo film nel 1946, *Caterina da Siena*, col nome di "Orestes" («perché, spiega, era un periodo in cui la moda voleva gli stranieri e i nomi esotici»), dopo una certa esperienza nei cinegiornali di attualità durante la guerra, e un'attività teatrale universitaria e un breve lavoro nei cine-guf; aveva messo in scena tra l'altro l'*Asinaria* di Plauto e alcuni No giapponesi, collaborando anche con Mario Landi e con Enrico Fulchignoni. Ora, fra i suoi film come regista, oltre a *Caterina da Siena* e a *Mafia alla sbarra*, ricorda *Cristo è passato sull'aita* e *Il grande viaggio* [cioè *Non vogliamo morire?*]. Fra pochi mesi lavorerà a *Il sole dietro la nebbia*, da girare a Milano e in Sicilia, forse con due delle interpreti di *Sedotta e abbandonata*: Stefania Sandrelli e Roberta Narbonne. «Lo scopo del film, dice, è propugnare la fine della di-

visione fra "terroni" e "polentoni", sottolineare la bontà della fusione fra il razionalismo freddo del nord e il calore del sud. Saranno tre storie d'amore per affermare la necessità di comporre, fra nord e sud, la nuova famiglia italiana».

Giacomo Gambetti, *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi, Cappelli, Bologna, 1964

CATERINA DA SIENA

Regia: Oreste Palella; *soggetto*: Fernando Leonardi; *sceneggiatura*: F. Leonardi, O. Palella; *fotografia*: Alfredo Lupo; *musica*: Leopoldo Perez Bonsignore, G.C. Carignani; *interpreti*: Regana De Liguoro, Rina De Liguoro, Teresa Mariani, Ugo Sasso, Guido Gentilini; *produzione*: L. Perez Bonsignore per Cigno Film; *origine*: Italia, 1947; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 92'.

Copia 35mm da La Cineteca del Friuli.

«Mi vanto di essermi buttato al lavoro in un periodo estremamente difficile, nel '47, quando le prospettive erano ben diverse da ora. Diressi *Caterina da Siena*, con criterio soprattutto spettacolare; non fui mai in grado di sopperire a certi gusti ed esigenze, dovetti fare parecchie rinunce. Del resto sul piano spettacolare il film incontrò notevole successo: costato 14 milioni e mezzo, ne incassò 390».

Oreste Palella in Riccardo Redi, Fabio Rinaudo, *Piacciono in periferia*, «Cinema», n. 133, 15 maggio 1954

«In occasione del VI centenario della nascita di Caterina da Siena, patrona primaria d'Italia, enti e associazioni han-

no organizzato manifestazioni di varia natura intese a celebrare la grande Santa di terra nostra. Nel quadro di queste manifestazioni la Cigno Film ha voluto cooperare alla celebrazione con un film che traducesse sullo schermo il mondo mistico di Caterina, illustrandone la vita spesa tutta attraverso vicende storiche imponenti, in una fervida attività religiosa e in una ardita e virile attività politica e sociale. Il Santo Padre si è benignato interessarsi alla realizzazione del film. Il Pontefice infatti, ricevendo in udienza particolare il produttore Leopoldo Perez Bonsignore, il regista Oreste Palella e la protagonista del film Regana de Liguoro, si è degnato gradire le fotografie che Gli sono state offerte e ha formulato i voti migliori per il successo della pellicola che celebra una personalità così cara al cuore di ogni italiano, di ogni artista, di ogni cattolico».

«Rivista del Cinematografo»,
ottobre-novembre 1947

IL RICHIAMO NELLA TEMPESTA / GLI AMANTI DELL'INFINITO / E LE STELLE NON ATTESERO INVANO

Regia, montaggio: Oreste Palella; *soggetto:* O. Palella, Carlo Guidotti; *sceneggiatura:* O. Palella, Argi Rovelli, Carla Tavianini; *fotografia:* Alfredo Lupo; *musica:* Paul Giugniani; *interpreti:* Silvana Pampanini, Renato Baldini, Gabriella Sangro, Carlo Tamberlani, Amedeo Trilli, Renato Malavasi; *produzione:* Ezio Lavoretti per Eros Film; *origine:* Italia, 1950; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 88'. Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Bruno Boschetto.

Dalla revisione cinematografica preventiva (8 marzo 1950): «Si tratta [...] della storia di una ragazza paralizzata, Dani, che s'innamora spiritualmente del fidanzato di una sua cugina, Roberto, che non ha mai avuto occasione di vedere se non in fotografia. Improvvisamente la fanciulla inferma muore. Mentre la sua anima viaggia nell'aldilà, è invitata da una candida figura di vecchio vagabondo a scendere, per una notte, in terra per trovare il compagno per l'eternità. [...] L'attuale sceneggiatura non si scosta dalla precedente stesura se non nel finale, dove si è sostituito l'originale suicidio del protagonista [...]. Inoltre si è inserito il motivo del vecchio vagabondo – sorta di *deus ex machina* – che, con le sue frequenti apparizioni soprannaturali, dovrebbe richiamare il tema dell'immortalità dell'amore. Il lavoro vaga fra toni veristici e toni surrealistici, ispirandosi ad alcuni film esteri (*Scala al paradiso*, *Joe il pilota* ecc.) in cui anime di trapassati riprendono il loro viaggio in terra fra i comuni mortali. Non occorre rilevare le difficoltà di lavori del genere, dove ad una squisitezza formale della sceneggiatura deve corrispondere una perfetta realizzazione tecnica».

«Palella è un uomo sui quarant'anni, siciliano e come tale cordiale e facondo. [...] Palella sa bene cosa significa impostare un film destinato ad un pubblico poco raffinato, un film senza il richiamo di grandi attori, un film senza minimi garantiti. Sa anche cosa vuol dire fare un film quasi alla macchia, senza annunciarlo, senza spendere grosse cifre per la pubblicità, senza che nessuno ne parli. [...] Nel 1950 Palella dirige un film

che veramente possiamo considerare tipico ai fini della nostra inchiesta, il film che invano si ricerca negli annuari: *Amanti dell'infinito* ovvero *Il richiamo della tempesta*. La sua storia è molto significativa. Il film racconta di due innamorati; uno dei due, morto, raggiungeva l'altro sulla terra per un giorno: soggetto che l'autore non esita a definire surrealista. La conclusione era che l'amore continuava tra un uomo e una donna anche al di là della morte. "C'era qualcosa di irrealista – dice Palella –, una storia semplice, narrata senza l'impegno di grandi mezzi tecnici, nella quale avevo cercato di raggiungere un'atmosfera fuori del consueto. Ebbi critiche favorevolissime, benché il film venisse presentato a Roma il 18 d'agosto. Per la prima volta io facevo vedere sullo schermo Silvana Pampanini in un ruolo drammatico, senza farle mostrare le gambe. Lanciai Renato Baldini in quel film. Ma non so per quale ragione, forse per qualche questione religiosa, il film non venne ammesso alla programmazione obbligatoria: la società produttrice, la Eros Film, fallì, pur riuscendo a pagare tutti. Non furono pagate le compartecipazioni, cioè il soggetto e la regia".

Riccardo Redi, Fabio Rinaudo,
Piacciono in periferia, cit.

CRISTO È PASSATO SULL'AIA

Regia: Oreste Palella; *soggetto*: Paolo Mocchi; *sceneggiatura*: Gerolamo Favara, P. Mocchi; *fotografia*: Alfredo Lupo; *musica*: Lodo Lodi; *interpreti*: Franco Fabrizi, Gianna Segale, Giuditta Tuttaeff, Pier Ugo Gragnani, Renato Malavasi,

Amedeo Trilli, Sergio Bergonzelli; *produzione*: O. Palella per Segesta Film; *origine*: Italia, 1953; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 80'.

Copia 35mm da Archivio storico del cinema italiano.

«Nel 1952 Palella produceva *Cristo è passato sull'aia*, traendone il soggetto da una leggenda popolare: che nel tempo della mietitura Cristo vada per la campagna nelle vesti di un mendicante, e che la sventura colpisca chi gli rifiuta l'elemosina. Film in cui sono trattati i temi della superstizione popolare e del semplice amore. "Il film ha dei punti veramente belli – ci assicura l'autore –, facce vere, scene intensamente drammatiche. Non vi è un lieto fine: non ho voluto cadere nel convenzionale. Ho voluto essere arcaico e spietato, altrimenti avrei veramente mancato lo scopo". Il film rimase quattro mesi in censura, e alla fine venne consigliato il taglio di una scena d'amore in un fienile; venne vietato ai minori di sedici anni e non ammesso alla programmazione obbligatoria. Solamente in appello, e proprio in questi ultimi giorni, esso ottenne il dieci per cento. In seguito alla vicissitudini del film i noleggiatori rifiutarono di pagare le cambiali, mettendo la società produttrice, la Segesta Film di Palella, in un certo imbarazzo».

Riccardo Redi, Fabio Rinaudo,
Piacciono in periferia, cit.

I can save you:
Wysbar/Wisbar,
presenze femminili
oltre la Heimat
(Expanded Dreyer in progress, II)



FRANK WYSBAR
di Olaf Möller

La carriera di Frank Wysbar (o Wisbar) viene spesso divisa in due parti, anche se in realtà resta un corpo unico, tenuto insieme dall'enigma della morte: un tema che deriva all'autore dai suoi trascorsi all'accademia militare di Prussia, come allievo ufficiale. Quando girava film nel Reich tedesco, cominciando sotto la Repubblica di Weimar e proseguendo poi sotto il regime nazista, Wysbar eccelse in un cinema di trascendenti passioni femminili, segnato da due vertici: un film più dreyeriano di Dreyer, *Anna und Elisabeth* (1933), e una ballata sull'amore che inganna e sconfigge la morte, *Fährmann Maria* (1935). *Mädchen in Uniform* (1931) di Leontine Sagan (e Carl Froelich) ci appare oggi come parte integrante di questa opera. Considerando le differenze fra il finale dell'opera teatrale di Christa Winsloe e quello del film, che spostano l'accento sulla necessità di riconsiderare i modelli di educazione piuttosto che sui desideri lesbici, *Mädchen in Uniform* può essere visto come un'anticipazione weimariana del futuro *Fabrik der Offiziere* (1960). Wysbar probabilmente disprezzava i nazisti, ma rimase comunque in patria, e questo nonostante la sua prima moglie, Eva, fosse permanentemente in pericolo a causa delle proprie origini. Se il regista ebbe modo di proseguire la sua carriera fu soprattutto grazie alla protezione discreta di un vecchio amico, figura chiave e influente nelle gerarchie naziste... Comunque, dopo la "notte dei cristalli" (come ancora oggi vengono chiamati i

pogrom nazisti del 1938), anche Wysbar si decise a lasciare il paese. Intraprese così quel lungo interludio chiamato emigrazione: negli Stati Uniti, dove visse per quasi venti anni (prendendo anche la cittadinanza), lavorò per gli studios più umili, realizzando però dei film splendidi (il più famoso dei quali, *Strangler of the Swamp*, 1946, è una variazione su *Fährmann Maria*), e fu un pioniere della televisione (girando anche degli episodi del *Fireside Theater*), ma finì disastrosamente a causa dei suoi crescenti problemi con l'alcool. La Repubblica Federale Tedesca divenne allora la sua zattera di salvataggio... Tornando nella terra di Adenauer come cittadino americano, divenne l'unico regista rimpatriato di successo, grazie soprattutto a una serie di film sulla Seconda guerra mondiale, truci meditazioni antispettacolari sulla sofferenza, il cui significato ultimo non può essere trovato nella morte. Gli uomini e le donne semplicemente muoiono, e l'unico pathos si manifesta negli spazi che lasciano vuoti, ma che vengono presto occupati da qualcun altro. In questo cinema di carneficine, tumulti interiori e impotenza spirituale, passò quasi del tutto inosservato il suo ultimo melodramma su un amore più sofferto che vissuto, *Barbara* (1961), modernizzazione dell'atipico romanzo del maestro faroese Jørgen-Frantz Jacobsen. Per gli intellettuali liberali e di sinistra degli anni '50 e '60, si trattava di un enigma che nessuno aveva interesse a risolvere. Quando Wysbar morì, pochi se ne accorsero.

MÄDCHEN IN UNIFORM

RAGAZZE IN UNIFORME

Regia: Leontine Sagan, [Carl Froelich]; *soggetto:* dalla commedia di Christa Winsloe; *sceneggiatura:* C. Winsloe, Friedrich Dammann; *fotografia:* Franz Weyhmayr, Reimar Kuntze; *musica:* Hanson Milde-Meissner; *interpreti:* Hertha Thiele, Dorothea Wieck, Emilia Unda, Hedwig Schlichter, Ellen Schwanneke; *produzione:* Deutsche Film-Gemeinschaft; *origine:* Germania, 1931; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 88'. Copia 35mm da Stiftung Deutsche Kinemathek.

«È opportuno anzitutto ricondursi all'epoca in cui *Ragazze in uniforme* è stato prodotto. Siamo nel 1931. Sta per concludersi l'ultimo atto della tragedia di Weimar e la Germania, nonostante i suoi tredici milioni di elettori operai, si appronta a consegnare la propria libertà nelle mani dei monopolisti [...] e dei loro cecchini nazionalsocialisti. [...] *Ragazze in uniforme* ha avuto il merito di essersi imposto in quell'epoca densa e difficile come il film migliore e, in un certo senso, come la vera, grande sorpresa della stagione. Tratto da una commedia – *Gestern und heute* di Christa Winsloe – che aveva fatto il giro dei teatri d'arte delle scuole tedesche e prodotto dalla cooperativa Deutsche Film Gemeinshaf, *Ragazze in uniforme* aveva anzitutto il carattere della produzione indipendente. In secondo luogo era diretto da una donna, Leontine Sagan, allieva di Reinhardt e alla sua prima esperienza cinematografica. Infine le interpreti erano tutte donne, in massima

parte non attrici, ma ragazze della media ed alta borghesia e dell'aristocrazia agraria, [...] secondo un criterio che il cinema italiano del dopoguerra ci ha assuefatti a considerare normale, ma che allora in Germania era abbastanza insolito da esser giudicato poco meno che rivoluzionario. [...] Le circostanze d'eccezione in cui fu concepito e prodotto *Ragazze in uniforme* non sono estranee alla riuscita e allo stile stesso del film. L'estrema sobrietà del racconto, il sacrificio di certe caratteristiche tradizionali del film tedesco dell'epoca [...] l'intenzione quasi sempre messa in atto di superare un semplice problema di educazione per giungere a un quadro critico più generale sulle diverse manifestazioni dello spirito tedesco e sulle sue contraddizioni più preoccupanti) si giustificano e si fondono nella fiducia che l'autrice evidentemente dimostra nella necessità del suo film. Il film descrive la vita in un collegio di Potsdam, riservato alle figlie di ufficiali poveri, appartenenti tuttavia all'aristocrazia. Le protagoniste sono l'orfana Manuela von Mainardis, la direttrice, la signorina von Bernburg, istitutrice amorevole e comprensiva, e in un certo senso la scuola stessa, come ambiente. La disciplina militaresca, imposta dalla direttrice, nell'intento di soffocare la femminilità delle allieve, ottiene il risultato di inasprire il lato morboso delle loro giovanili passioni. [...] I metodi educativi della direttrice non sono quindi un risultato eccezionale provocato da circostanze casuali, [...] bensì quelli tradizionali dell'educazione guglielmina, che, a loro volta, vantano dei precedenti nella storia tedesca e non si

concludono affatto con la disfatta del secondo Reich, ma troveranno il loro sbocco più logico nell'educazione nazionalsocialista».

Callisto Cosulich, *Ragazze in uniforme e tiranni in borghese*, «Cinema Nuovo», n. 32, 1 aprile 1954

ANNA UND ELISABETH

ANNA E ELISABETTA

Regia: Frank Wysbar; *sceneggiatura:* Gina Fink, F. Wysbar; *fotografia:* Franz Weyhmayr; *montaggio:* Alice Ludwig; *musica:* Paul Dessau; *interpreti:* Dorothea Wieck, Hertha Thiele, Carl Wery, Mathias Wieman, Maria Wanck, Carl Balhaus, Roma Bahn, Dorothea Thiess, Karl Platen; *produzione:* Kollektiv-Film/Terra-Filmkunst; *origine:* Germania, 1933; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 74'. Copia 35mm da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung.

«Importante, artisticamente, è il tedesco *Anna und Elisabeth* (Terra Film) realizzato da Frank Wysbar, interpretato da un bel gruppo di attori in cui primeggiano Dorothea Wieck e Herta Thiele, le due note protagoniste di *Ragazze in uniforme*. Il soggetto è insolito: a un'umile ragazza di villaggio che veglia, in preghiera, un morto, capita il singolarissimo fatto di vederlo resuscitare. Da quel momento ella è ritenuta una santa, e tanto si crede in lei, nel suo divino potere, che una signorina paralitica, immobilizzata da anni nella poltrona, finisce col riacquistare, in un supremo sforzo di volontà, evidentemente per uno choc nervoso, le proprie gambe ri-

maste lungamente inerti. A questo secondo miracolo, la fama dell'innocente si propaga e tutti i malati, i bisognosi, accorrono a lei, pretendendo di essere sanati e benedetti».

Enrico Roma, *Concorso cinematografico internazionale*, «Cinema Illustrazione», 3 maggio 1933

«Nella prima parte *Anna e Elisabeth* ci ha ricordato *La guarigione delle malattie* di Charles-Ferdinand Ramuz, tanto più che abbiamo ritrovato la stessa atmosfera e alcuni degli stessi paesaggi del celebre romanziere svizzero. [...] Un film curioso, originale, talvolta lento, come richiesto dal copione, e mirabilmente interpretato da Dorothy Wieck e Hertha Thiele, quest'ultima addirittura straordinaria. [...] La scena in cui Elisabeth si alza per camminare è di prim'ordine, come pure altri momenti del film; ma ripetiamo che qualche scena poteva essere alleggerita, perché le immagini sono eccezionalmente espressive, grazie soprattutto alle due interpreti principali. Herta Thiele ci fa dimenticare di essere davanti a un'attrice. La sua recitazione raggiunge la perfezione dell'arte, un livello che cancella le tracce del mestiere. Complimenti anche al regista, che a differenza di tanti altri non ha ritenuto necessario mostrarci nella prima scena una lunga panoramica del paese, con il pretesto di creare l'atmosfera. Qui l'atmosfera al contrario nasce a poco a poco, e il racconto si dissimula nel ritmo degli eventi. Una definizione che si accorda perfettamente anche ad *Anna e Elisabeth* è quella che Christian Sénéchal [...] ha proposto per

le opere d'ambientazione paesana di Ramuz, che "sono talmente nuove nel loro realismo terreno da creare un'atmosfera allucinata, in cui un'immaginazione visionaria cattura i dettagli quotidiana della nostra vita".

Lucien Wahl, «Pour Vous»,
n. 264, 7 dicembre 1933

FÄHRMANN MARIA

Regia, soggetto: Frank Wysbar; *sceneggiatura:* F. Wysbar, Hans Jürgen Nierentz; *fotografia:* Franz Weihmayr; *montaggio:* Lena Neumann; *musica:* Herbert Windt; *interpreti:* Sybille Schmitz, Aribert Mog, Carl de Vogt, Peter Voss, Gerhard Bienert, Eduard Wenck, Karl Platen; *produzione:* Pallas Film/Terra-Filmkunst; *origine:* Germania, 1936; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 85'.

Copia 35mm da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung.

«*Fährmann Maria* chiude la serie dei film del soprannaturale che erano iniziati con *Lo studente di Praga* nel 1914. [...] All'inizio del film, un battelliere di un posto lontano sente dalla sua capanna suonare la campana dall'altra parte del fiume. Porta la sua imbarcazione sull'altra riva, dove prende a bordo un uomo strano e silenzioso. In mezzo al fiume il battelliere cade morto tra le braccia dello sconosciuto. Questa storia dà origine alla voce che il fiume sia abitato da uno spirito maligno, ed è impossibile trovare qualcuno disposto a fare il battelliere. Un ragazza senza casa di nome Maria, che cercava lavoro al

villaggio, accetta il posto. La prima notte del suo nuovo lavoro, ella viene chiamata a raccogliere un giovane ferito che è evidentemente in fuga. Gli fa attraversare il fiume, e non risponde alle chiamate di quelli che lo inseguono, i quali, secondo la descrizione del giovane delirante, sono degli agenti della morte in persona. La sera seguente ella risponde al suono della campana e trova di nuovo lo sconosciuto sull'altra sponda. [...] L'ultima risorsa di Maria è di sacrificarsi al posto dell'uomo che ora ama. [...] Ovviamente questo film non aveva nulla in comune con qualsiasi altro film del periodo nazionalsocialista. In pratica è un film muto, con pochi brani di dialogo, accompagnato dalla luminosa colonna sonora di Herbert Windt, fotografato in modo eccezionale da Frank Weihmayr. Wysbar e Weihmayr presero i loro attori e la loro équipe e li portarono lontano dagli studi, nella remota landa di Luneburg, vicino ad Amburgo. [...] In un'epoca di farse grossolane e di pomposità storiche, *Fährmann Maria* rappresenta una nota davvero strana, ed è possibile leggersi una varietà di significati simbolici nella trama, alcuni dei quali certamente non lusinghieri nei confronti del cinema nazista. Gli uomini a cavallo che danno la caccia all'eroe cavalcano vestiti di nero su cavalli bianchi, come le SS. La figura dello Sconosciuto (Peter Voss) che non parla quasi mai, è ripresa direttamente dal film di Lang, *Destino*; egli è ovviamente l'agente del male e della morte, ma non è completamente indifferente e insensibile. [...] Goebbels fu disgustato dal film, probabilmente perché il significato della storia non era

chiaro. [...] Quando emigrò negli Stati Uniti, Wysbar rifece la stessa storia sotto il titolo *Strangler of the Swamp*.

David Stewart Hull, *Il cinema nel Terzo Reich. Studio sul cinema tedesco degli anni 1933-1945*, Cinque Lune, Roma, 1972

STRANGLER OF THE SWAMP

Regia: Frank Wisbar [Wysbar]; *soggetto*: F. Wysbar, Leo J. McCarthy; *sceneggiatura*: F. Wysbar, Harold Erickson; *fotografia*: James S. Brown jr; *montaggio*: Hugh Winn; *interpreti*: Rosemary La Planche, Robert Barrat, Blake Edwards, Charles Middleton; *produzione*: PRC; *origine*: USA, 1946; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 59'.

Copia video (da 35mm) da Anno uno.

«Frank Wysbar (1899-1967) è uno dei registi tedeschi meno noti e più interessanti. Durante i primi anni del sonoro realizzò due film molto raffinati – *Anna e Elisabetta* (1933) e il film di stasera, *Fährmann Maria* – lasciando poi la Germania di Hitler per approdare nel 1939 in America. Non sappiamo molto dei suoi primi anni in questo paese, se non che si impegnò a divulgare la sua posizione anti-nazista con una lunga serie di interventi pubblici. La sua carriera hollywoodiana fu limitata a quattro interessanti film a basso budget girati per la PRC, più il curioso *The Prairie (Nella terra di Buffalo Bill)*, un western girato interamente in studio. Ritornò a lavorare in Germania nel 1957, realizzando altri otto film [...] ma senza mai riguadagnare il prestigio di un tempo. Sulla scorta di *Anna e Elisabetta e Fährmann*

Maria, Wysbar può comunque essere iscritto fra i più originali poeti del grande schermo. [...] Non è un caso che Wysbar, arrivato a Hollywood, decise nel 1945 di realizzare un remake del suo miglior film tedesco. Dopo tutto si trattava essenzialmente di una sua creazione che non era stata vista dal pubblico americano, e inoltre in un periodo segnato da *La casa sulla scogliera* e *Incubi notturni* i racconti di fantasmi cominciavano finalmente a esser presi sul serio. Ma la PRC era il più povero di tutti gli studi di Hollywood, persino più piccolo della Monogram, e tutto quel che si aspettava era un filmetto horror da girarsi in una settimana, con meno di 20.000 dollari, da accompagnare a prodotti come *Mostro pazzo* o *Il vampiro*. Wysbar non deluse le aspettative in termini di costi e piani di lavorazione, ma diede alla PRC qualcosa che somigliava a un film “d’arte”, un’opera che pur senza poter eguagliare il lirismo dell’originale restava inconfondibilmente romantico e tedesco. [...] La PRC, probabilmente sconcertata dal risultato, tentò di proporre il film come horror, infliggendogli una tipica colonna sonora orrificica che non solo anticipa la suspense, ma impoverisce i momenti di silenzio [...] così importanti nel creare l’atmosfera. Ma è un piccolo film talmente notevole che si può soprassedere su questi limiti, e anche su quelli di Rosemary La Planche, reginetta di bellezza che avrebbe intrapreso una breve e trascurabile carriera, e del protagonista Blake Edwards, che avrebbe poi fatto meglio come regista». (William K. Everson, 1987)

Quando la pellicola è calda

Il corpo dei corpi in immagine



[GIORNALE LUCE C0133]
COME NASCE LA PELLICOLA FOTOGRAFICA E CINEMATOGRAFICA

Produzione: Istituto Luce; *origine:* Italia, 1941; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 2'.

Nel 1923 all'esposizione di Torino viene presentata la prima pellicola cinematografica positiva italiana. Nel 1926 con la denominazione Film Ferrania, la Casa diventa un marchio che va sempre più affermandosi fino al '32, anno in cui diventa leader italiano della produzione di pellicole cinematografiche in Italia. Un documento del Luce ne descrive il procedimento di fabbricazione nei laboratori situati proprio a Ferrania (Savona) quando ancora la pellicola era in nitrato di cellulosa e quindi infiammabile. Il film viene presentato all'interno del film che segue.

IL CINEMA È UNA BOMBA. DA FERRANIA A CINECITTÀ

Regia: Anna Lajolo, Guido Lombardi; *voce:* Giuliano Montaldo; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1989; *formato:* video, b/n e col.; *durata:* 55'.

Copia video da Cineteca Nazionale (su autorizzazione Lajolo-Lombardi).

Giuliano Montaldo presta la sua voce narrante a questo percorso che idealmente inizia dalla Ferrania, la storica Casa produttrice di pellicole, e giunge al suo luogo di destinazione per eccellenza: Cinecittà. Famosi direttori della fotografia, registi, attori e tecnici di laboratorio rievocano sperimentazioni e successi delle pellicole Ferrania. Te-

stimoni d'eccezione dell'incontro tra la Ferrania e il cinema italiano sono tra gli altri: Raf Vallone e Isa Barzizza, Carlo Ludovico Bragaglia, Tonino Delli Colli, Mario Craveri, Gabor Pogany. Tanti i film girati su pellicola Ferrania, tra i quali il primo film a colori italiano *Totò a colori*. Ci piace giocare con gli scherzi del destino e scoprire che Montaldo è anche una località, in provincia di Savona, non lontano da Ferrania. Il cerchio si chiude.

LA NOSTRA CASA NEL VERDE

Regia: Emilio Gerboni; *origine:* Italia, 1976; *formato:* Super8, col.; *durata:* 27'. Copia video (digitalizzazione HD da Super8 presso Lab 80, Bergamo) da autore.

Emilio Gerboni ha conseguito il diploma presso la scuola per operatori cinematografici a Torino nel 1954. Ha lavorato alla Ferrania 3M per quindici anni nella divisione Arti Grafiche, nello sviluppo dei prodotti, il controllo della qualità, formazione e marketing. Per la rivista «Ferrania» ha realizzato diversi servizi fotografici. È stato docente di corsi di formazione nel settore delle arti grafiche e per vent'anni direttore marketing della Policrom Screens. Come giornalista collabora con diverse riviste di grafica italiane e straniere. Inoltre, appassionato cineamatore, ha girato il mondo e filmato soprattutto in Super8. La costanza con cui Gerboni realizza questo breve film di famiglia, è sicuramente la prima cosa da cui si viene piacevolmente colpiti: per tutto l'arco della costruzione

della sua nuova casa, Gerboni affida alla cinepresa il ruolo di testimone del progetto: dall'acquisto del terreno, al getto delle fondamenta, fino alla copertura del tetto e all'arredo. Per più di un anno, in ogni momento decisivo del cantiere la cinepresa immortalava le varie fasi dell'edificazione. Questo, per rubare un termine al cinema professionale, è il primo tempo. Il secondo tempo invece, è rappresentato dal fattore umano: la famiglia può finalmente entrare nella sua nuova casa e la vive in tutte le sue stagioni: pranzi in giardino con gli amici e grigliate d'estate, pupazzi di neve con le abbondanti neviccate in inverno. Ci troviamo a Gorle, un quartiere residenziale nella città di Bergamo, poco lontano dal centro, divenuto nel frattempo meta silenziosa e tranquilla dei bergamaschi più benestanti. Era il 1976 e oggi quella casa è ancora il nucleo di quella famiglia. I figli crescendo l'hanno lasciata ma non mancano di tornare introducendo altri personaggi (sempre per rimanere nella struttura del linguaggio cinematografico): i propri figli. Durante i momenti di festa, si ritrovano così tre generazioni sotto lo stesso tetto. Spesso i film di famiglia coinvolgono e commuovono quel ristretto nucleo di persone a cui sono destinati, ripercorrendo le tracce del loro passato. Ma allora perché questo film riesce a toccare corde profonde anche in un estraneo che s'imbatte nella sua visione sin dalla prima volta? Come spesso accade, la volontà di chi filma viene stravolta dallo sguardo di chi osserva e il significato di quelle immagini improvvisamente è un altro.

IL MUSEO DEI SOGNI

Regia: Luigi Comencini; *produzione:* Cineteca Italiana; *origine:* Italia, 1949; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 10'.
Copia 35mm da Cineteca Italiana.

Cortometraggio girato due anni dopo la fondazione della Cineteca Italiana, per mano dello stesso Comencini. Il percorso ci spiega come le pellicole cinematografiche, ormai fuori circuitazione, venivano portate al macero e rigenerate per dar vita a nuovi oggetti. Un destino amarissimo, se pensiamo a quanti capolavori sono andati perduti per sempre, ma anche uno dei primi esempi di riciclaggio di materiale altamente pericoloso, che non sembra interessare il regista, proteso invece sulla necessità incombente di costituire un archivio cinematografico. La Cineteca Italiana di Milano è il frutto di questa instancabile determinazione nella salvaguardia e valorizzazione costante del patrimonio filmico.

LA VALIGIA DEI SOGNI

Regia: Luigi Comencini; *sceneggiatura:* L. Comencini, Giuseppe Bennati, Ettore Maria Margadonna; *fotografia:* Vaclav Vich; *montaggio:* Franco Fraticelli; *musica:* Mario Nascimbene; *interpreti:* Umberto Melnati, Maria Pia Casilio, Roberto Riso, Ludmilla Dudarova, Helena Makowska, Xenia Valderi; *produzione:* Mambretti; *origine:* Italia 1953; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 84'.
Copia 35mm da Cineteca Italiana.

Un film del '53 che contiene parti del cortometraggio *Il museo dei sogni*, gi-

rato dallo stesso regista alcuni anni prima. I film, vera e propria passione del protagonista, diventano il suo problema principale, a causa della loro infiammabilità. Salvate dal macero, e proiettate negli istituti di educazione, le pellicole prendono fuoco e di questo viene accusato proprio lo sfortunato protagonista, Ettore Omeri. Riuscirà a scagionarsi e un ricco benefattore gli darà la possibilità di realizzare la sua grande passione: un museo del Cinema. Molti i riferimenti autobiografici del regista, che nel 1947 a Milano fu il fondatore della Cineteca Italiana. Luigi Comencini è uno dei primi conservatori del patrimonio cinematografico nel nostro Paese. Nelle scene di repertorio appaiono fra gli altri Italia Almirante Manzini, Francesca Bertini, Lyda Borelli, Eleonora Duse, Pina Menichelli, Amleto Novelli e Bartolomeo Pagano.

DUE DOLLARI AL CHILO

Regia: Paolo Lipari; *sceneggiatura:* Gianni Comencini, Matteo Pavesi; *produzione:* Fondazione Cineteca Italiana; *origine:* Italia, 2000; *formato:* 35mm, b/n e col.; *durata:* 18'.

Copia 35mm da Cineteca Italiana.

Non lontano dall'intento di Luigi Comencini con il suo *Museo dei sogni*, questo documentario ci fa scoprire il destino riservato alle pellicole cinematografiche Kodak smaltite in uno stabilimento in Liguria. Ed ecco che un film campione d'incassi al botteghino, richiesto per mesi in tutte le sale del mondo, dopo poco torna a diventare

un comune oggetto, condotto al macero al prezzo appunto di due dollari al chilo. Diversi gli omaggi a *Il museo dei sogni*, di cui contiene alcune scene.

L'ULTIMO PROIEZIONISTA

Regia: Vito Palmieri; *produzione:* Maxman Coop/Kilda Film; *origine:* Italia, 2015; *formato:* video, col.; *durata:* 12'. Copia video da autore.

Dal 2014 i film non sono più distribuiti in pellicola. Paolo Romagnoli è stato un proiezionista e la sua vita passata nella cabina di proiezione diventa un documentario. Negli ultimi anni, sull'onda di una nostalgia già postmoderna, molti sono gli articoli scritti sulla scomparsa della pellicola e sui proiezionisti, queste figure viste quasi come artigiani di bottega, artefici ultimi della magia del cinema. Con questo film si è voluto documentare un mondo che si chiude, che muta forma sotto i nostri occhi, e un mestiere, per molti affascinante, sempre vissuto in penombra, diventato il simbolo di un'epoca che tramonta.

Persistenza dell'immagine



DEBORAH DE ROBERTIS AI MILLE OCCHI 2014

Video con il servizio fotografico realizzato da Andrea Lasorte e la ripresa video di Aaron Burn.

Origine: Italia, [2014-]2015; *formato:* video, col.; *durata:* 29' in loop.

Copia video da Anno uno.

Che fosse un abbaglio? Non la scelta di videoproiettare su grande schermo l'anno scorso *Miroir de l'origine* di e con Deborah De Robertis, alla sua presenza, video che faceva persistere la sua apparizione al Musée d'Orsay sotto il dipinto vaginale di Courbet: di quella scelta siamo convinti quanto lei, anche se l'autrice stessa esitava a spostarne la visione dallo spazio museale e *online* a quello della sala; e anche se nessun altro al mondo ci ha voluto strappare l'evento, e le censure ormai permissive (salvo gli inferni islamisti) vi hanno rimesso in funzione la propria classica opera di rafforzamento dell'immagine provocante e censurata, e persino a Trieste nello staff si è temuto che la serata superasse certi confini (cosa che l'incertezza di Deborah ha percepito e evitato). L'abbaglio su cui dubitiamo è l'apparizione di Deborah nel nostro mondo, anche se siamo certi della giornata appassionante dopo il festival passata con lei ancora a Trieste, con la visione di altre sue videoperformance quale promessa di un suo ritorno quest'anno. Presto però si è capito che le date del festival sarebbero coincise con una sua grande mostra in Lussemburgo, e allora si è rinviato il ritorno al 2016. Ora però si apprende che le isti-

tuzioni lussemburghesi che sembravano più illuminate hanno cancellato la mostra, c'è un duro scontro legale in cui non possiamo che augurare a Deborah un successo nonostante l'attuale preoccupante perdita di un sostegno istituzionale. L'appuntamento per noi rimane al 2016, ma attendiamo rassicurazioni dal sempre intermittente comunicare di lei. L'unica certezza del suo attraversare le nostre vite sono le immagini che potremo vedere in loop per tutto il festival: il bel fotoservizio di 49 foto che le ha scattato per «Il Piccolo», nella hall dell'Hotel Colombia, Andrea Lasorte, e di cui in catalogo riproduciamo la prima, seducentemente *pre-spread* (sottratta del bel rosso che varia tra divano, smalto sulle unghie e rossetto sulle labbra); e il video che alla serata ha ripreso Aaron Burn, in cui lo starle accanto con timida eccitazione prolunga in lei la sorridente certezza di una necessità del corpo (come ricordava la «Lilith» Jean Seberg) osservato con un fondo gelido che vorremmo essere il solo irreale. (smg)

Abissi di passione



a) L'ultima casa a sinistra. Piccolo omaggio a Wes Craven

[THE TWILIGHT ZONE] THE ROAD LESS TRAVELLED

Regia: Wes Craven; *sceneggiatura:* George R.R. Martin; *fotografia:* Bradford May; *montaggio:* Greg Wong; *musica:* Dennis McCarthy; *interpreti:* Cliff De Young, Margaret Klenck, Jackie Bernstein, Clare Nono, John Zarchen, Christopher Brown; *produzione:* Persistence of Vision/CBS; *origine:* USA, 1986; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 45'. Copia video (da 35mm) da Anno uno.

La tranquilla esistenza di Jeff viene turbata dall'apparizione di un fantasma, che costringe il protagonista a confrontarsi con il suo passato, e in particolare con la sua scelta di disertare la chiamata alle armi durante la guerra del Vietnam.

Ultimo dei cinque episodi con cui negli anni '80 Wes Craven partecipa al remake della serie televisiva di culto *Ai confini della realtà*.

«*The Road Less Travelled* inizia con una serie di visioni da incubo per poi virare in una storia di doppi, che riporta Craven ai temi di *Shatterday*. Questa volta, però, due versioni dello stesso uomo si completano in unico essere, con l'io più fortunato che accetta di condividere gli incubi di quello meno fortunato, così da diventare un essere umano completo. Le implicazioni Jungiane di quell'idea – integrare il proprio lato-ombra in una nuova identità – avrebbero continuato a sanguinare in

molti dei successivi film di Craven... ma non prima del suo inevitabile ritorno a Elm Street, per affrontare il mitico mostro da lui creato».

Joseph Maddrey, *Beyond Fear. Reflections on Stephen King, Wes Craven, and George Romero's Living Dead*, Bearmanor, Albany, 2014

b) Ghiaccio bollente. Jancsó/Ronconi/Pasolini

LABORATORIO TEATRALE DI LUCA RONCONI

Regia: Miklós Jancsó; *testi:* da *Calderón* di Pier Paolo Pasolini e da *Las Meninas* di Diego Velázquez; *fotografia:* Nino Celeste; *montaggio:* Roberto Perpignani; *interventi:* Luca Ronconi, Gae Aulenti, Gabriella Zamparini, Edmonda Aldini, Miriam Acevedo, Marisa Fabbri, Tullio Valli, Franco Quadri, Ugo Tessitore, Antonello Fassari; *produzione:* Cooperativa A.A.T.A. e Cooperativa Tuscolano per Raidue; *origine:* Italia, 1977; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 77'. Copia video (da 16mm) da Fuori orario.

«*Calderón* è affidato a un documentario di Miklós Jancsó, quando è ancora in fase di prova; il regista ungherese è favorito dalla circolarità che determina i movimenti del primo atto, congeniale alla sua predilezione per il piano-sequenza. Ma per lui si tratta di sperimentare su un esperimento, prescindendo dall'esprimerne la narratività. Di fatto in anni in cui ancora si fatica a rendersi conto dell'importanza del video, in via peraltro di perfezionamento, il Laboratorio sulla comunicazione di Prato ri-

nuncia a comunicare un'emozionante esperienza, con mezzi non effimeri».

Franco Quadri, *La scena elettronica*, in Luca Ronconi, *Gli ultimi giorni dell'umanità. Dal Lingotto alla televisione*, Aleph, Torino, 1991

«Con tutti i suoi limiti, da un punto di vista teatrale *Calderón* mi sembrava un testo accattivante: per farne proprio ciò che Pasolini non avrebbe voluto, uno spettacolo teatrale. Mi ha stimolato anzitutto un elemento esterno al testo: al Laboratorio di Prato il *Calderón* era stato inserito nel programma come una variazione sul tema della *Vita è sogno* di Calderón de la Barca, quindi non soltanto per quello che l'autore si riprometteva di dire in *Calderón*, quanto per ciò che oggettivamente il testo esprime nel confronto con *La vita è sogno* e con *La torre* di Hoffmansthal. [...] Credo che Pasolini non pensasse alla rappresentazione dei suoi testi teatrali, quindi non c'è da stupirsi che essa non avvenga. Si leggono, e ottengono quella rispondenza che la poesia può avere, ma è possibile rappresentarli in casi molto anomali, come a Prato: se la sede non fosse stata quella del Laboratorio, ma quella di un normale rapporto fra gente di teatro e pubblico, difficilmente avrei messo in scena *Calderón*. [...] Mi interessa un'opera e non l'autore: questo al cinema, in teatro, davanti a un quadro, nella musica. Mi infastidisce la prevaricazione dell'autore. [...] Un autore teatrale deve far posto al pubblico; se invece ritiene che il pubblico sia una categoria spregevole a cui infliggere alcune sue opinioni, non fa teatro: ecco le ragioni dell'inerzia. Un autore che

non stimola la capacità di intuito, fantasia o ribellione dello spettatore sproloquia. Quelli di Pasolini sono sproloqui – belli, interessanti, banali, convenzionali, retorici, emozionanti – e non commedie».

Stefano Socci, *Pasolini a teatro. Conversazione con Luca Ronconi*, «Cinema e Cinema», n. 43, maggio-agosto 1985

c) Cinema sul fondo. La promessa di Ciro

BUIO IN SALA

Regia: Dino Risi; *fotografia*: Enzo Odone; *musica*: Mario Nascimbene; *interpreti*: Renato Nardi, Gaddo Treves, Adriana Asti; *produzione*: Film Service; *origine*: Italia, 1950; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 11'.
Copia 35mm da Istituto Luce.

Dal visto censura: «Cammina, in una strada di Milano, un uomo, come tanti nella grande città. Cammina, con la borsa di finta pelle, da una strada all'altra, da un negozio all'altro, a offrire spazzole, o articoli di bigiotteria. È un vinto, uno di quelli che la vita, con un lavoro paziente di tutte le ore, di tutti i minuti, ha spinto ai margini. La lotta quotidiana è difficile, per uomini come lui che mancano di coraggio, autorità, fiducia in se stessi. Ma ci sono per fortuna, nella città, dei luoghi fatti apposta per dimenticare e per dimenticarsi. Ecco perché il nostro viaggiatore di commercio va al cinematografo: per cambiare pelle, uscire dalla vita di tutti i giorni, viaggiare, vedere donne belle, amare, riuscire nella vita. Nella cabina

l'operatore mette in macchina la pizza: egli è forse l'unico che non crede alle favole che, a ore fisse, la macchina dei sogni offre al pubblico pagante. Finita l'operazione, spegne la luce in sala. Lo spettacolo comincia. Ma noi non guardiamo lo schermo, teniamo gli occhi sul pubblico. La colonna sonora ci manda le voci dello schermo del film-tipo che si va proiettando: c'è tutto, il dialogo crudele dei gangster, la paura, gli spari, le fughe, la musica, le risate, le furiose cavalcate: le parole d'amore e il bacio finale. Il pubblico guarda, piange, ride, aspetta e si dispera. E il nostro eroe pian piano lievita, esce dalla sua apatia, anche lui partecipa, ha il cuore in gola, e frema e ride e si commuove. Così, quando il film è finito, è un altro uomo quello che esce alla luce del giorno: un uomo che sorride e cammina a testa alta. Fuori la vita reale lo aspetta, il denaro difficile, gli amori impossibili. Ma quel film a qualche cosa è servito. Ha dato, al nostro scalcinato viaggiatore di commercio, un po' di coraggio. Una piccola iniezione di energia che gli servirà a tirare in porto, alla bell'e meglio, anche questa grigia, interminabile giornata».

APPUNTI PER UN FILM SUI CINEMA ROMANI

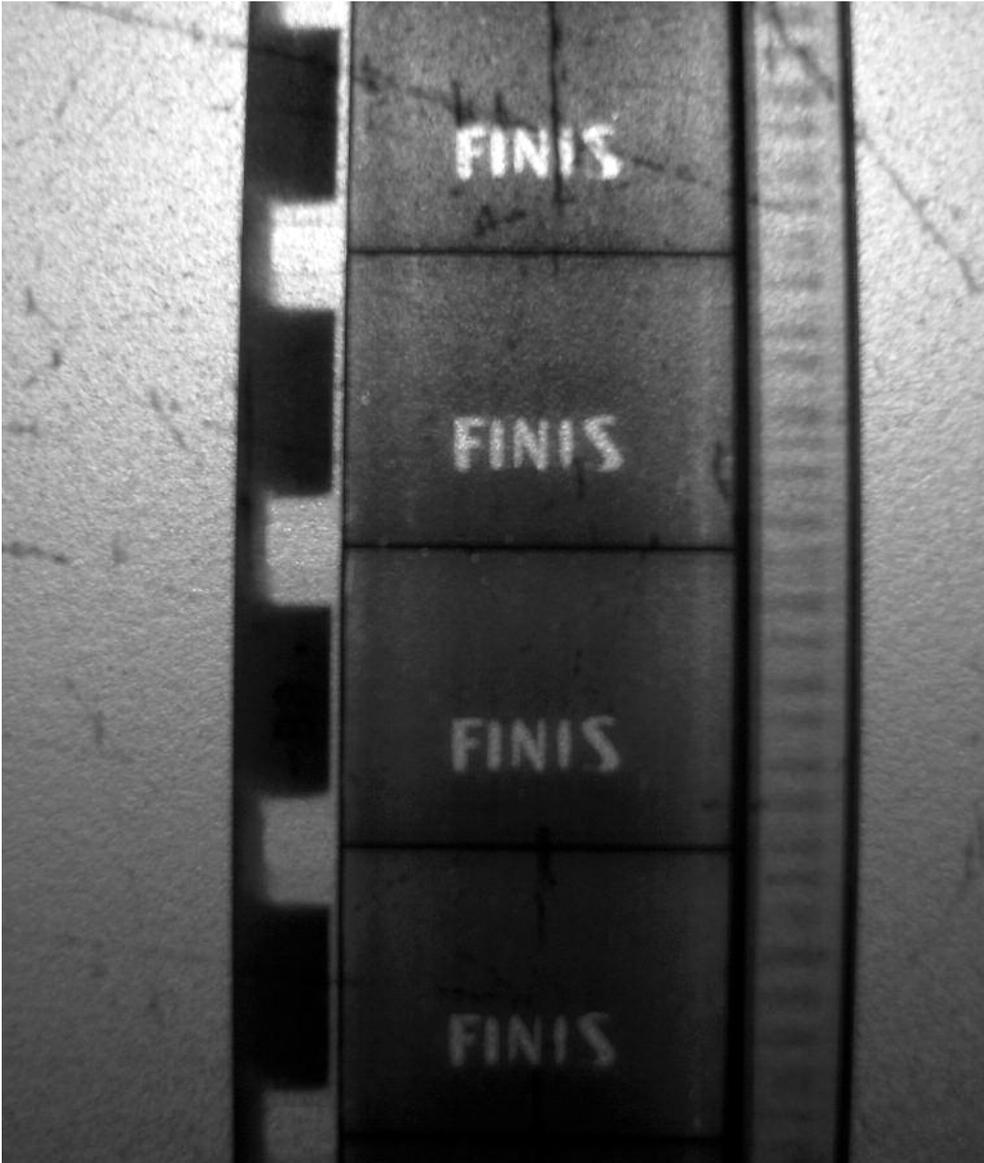
Regia: Ciro Giorgini; *a cura di:* Alessandro Aniballi, Valerio D'Angelo, Martina Ghezzi, Daria Pomponio; *origine:* Italia, 2015; *formato:* video, b/n e col.; *durata:* 20'.

Copia video (edizione in progress) da autori.

«Nel 1976 ho fondato il cine-club L'Officina insieme ad alcuni amici. Ho iniziato a occuparmi di sale chiuse quando, in uno dei primi mesi di vita de L'Officina, scese le scale del locale un signore molto anziano. Tornava dalla Russia dove si era trasferito dopo la promulgazione delle leggi razziali. Prima di lasciare l'Italia era stato operatore per i cinegiornali Luce ma era comunista. Mi disse che il suo caposervizio di allora gli aveva fatto filmare per sfregio la demolizione della sua casa in Piazza Montanara. E che lì vicino, da bambino, andava al cinema cercando sempre di entrare senza pagare. Poi aveva lasciato l'Italia e in Russia aveva fatto il proiezionista fino all'età della pensione. Appena tornato era andato a vedere quei luoghi, ma non aveva trovato più nulla. Così mi chiese di aiutarlo a ritrovare qualcosa di allora, quel piccolo cinema, qualche elemento della sua giovinezza e della sua spensieratezza. Non lo vidi più. Ma all'inizio degli anni '90, scendendo con la mia vespa da piazza San Saturnino verso Corso Trieste, vidi che stavano demolendo il cinema Rex, una delle sale della mia vita. Avevo il cuore piccolissimo e una grande rabbia. Quella volta mi ricordai della promessa fatta a quel signore...».

Ciro Giorgini in Martina Ghezzi, *I cinema di Ciro*, «Alias», 1 maggio 2015

Titoli di testa e coda



MILLE E ANCORA MILLE (OCCHI)

Volontari, collaboratori e pubblico hanno contribuito alla realizzazione del promo 2015: gli occhi dei partecipanti sono stati ripresi per dare vita a un video composito, in cui sono proprio mille occhi a spalancarsi, mille sguardi sul cinema, di ogni luogo, di ogni tempo. Non resta che spalancare le porte della percezione e abbandonarsi alla visione di un vortice di sguardi, i nostri.

MY LOVE

Regia: Paola Pisani; *origine:* Italia, 2015; *formato:* video, col.; *durata:* 4'.
Copia video da autrice.

In anteprima assoluta una dichiarazione di convergente amore a Niki, attraverso le sue opere artistiche e i suoi testi.

PREVENIRE È VIVERE

Realizzazione: Francesca Alessandrini, Hari Bertoja, Stefano Facchinetti, Mila Lazić, Otto Reuschel; *interpreti:* Franco Maria Bertoja, Guido Botteri, Stefano Facchinetti, Marta Jerijan, Simone Laterza, Amadeo Rigatti Bernal, Davide Salucci; *produzione:* LILT Trieste; *origine:* Italia, 2014; *formato:* video, col.; *durata:* 2'.
Copia video da produzione.

Lo spot fa parte del programma "I giovani e il volontariato: volontariato in movimento", promosso dalla LILT (Lega Italiana per la Lotta contro i Tumori), sezione di Trieste. Il progetto è realizzato in convenzione con l'Istituto Statale di

Istruzione Superiore Giosuè Carducci - Dante Alighieri con lo scopo di sensibilizzare i giovani. Il videomessaggio è a cura di Cinema con i giovani, un progetto dell'Associazione Anno uno.

CODA

Regia: Luis [Fulvio Baglivi]; *produzione:* SCS; *origine:* Italia, 2014; *formato:* 35mm/16mm/8mm, b/n e col.; *durata:* 11'.
Copia 35mm da autore.

Coda è un film materico, fisico. Un film fatto con film, con pellicole, con quei segmenti posti in testa o in coda a un rullo utili al proiezionista e ai laboratori di montaggio e stampa: pezzi di pellicola contenenti informazioni varie. *Coda* è un film fatto con scarti di lavorazione dell'industria cinematografica, con segmenti di pellicola inutili per lo spettatore ma fondamentali per realizzare la copia zero di un film o per far sì che questo sia proiettato correttamente. *Coda* è un film fatto di code, è un piccolo film manifesto che ci ricorda la materia di cui sono (erano?) fatti i sogni a occhi aperti del cinematografo. (Fulvio Baglivi)

La gaia scienza

incontri con cineasti e altri visitatori del festival

LUNEDÌ 21 SETTEMBRE

ore 11.15 Caffè degli Specchi

La gaia scienza, 1. Mille e ancora mille (occhi)

Incontro tra spettatori e concreatori dei Mille occhi, con la gradita presenza degli altri festival della città e della regione, degli amministratori pubblici e di tutti i curiosi, e la partecipazione di Fulvio Baglivi e Emilio Gerboni.



MARTEDÌ 22 SETTEMBRE

ore 11.15 Salone degli Incanti

La gaia scienza, 2. I libri sono cinema, il cinema è il libro della vita

Lecture di opere non di cinema che tuttavia appartengono al cinema, o meglio cui il cinema appartiene. Con un intervento via skype di Marc Scialom (*Les autres étoiles*, ed. Artdigiland 2015) e dialoghi di lettura con Guido Ceronetti, Paolo Isotta e altri autori.



MERCOLEDÌ 23 SETTEMBRE

ore 11.15 Salone degli Incanti

La gaia scienza, 3. Perché il Premio Anno uno?

Incontro con Vítor Gonçalves, con la partecipazione di Roberto Turigliatto e Roberto Calabretto, anche sui grandi Mani del cinema portoghese (António Reis, Paulo Rocha, Manoel de Oliveira, João César Monteiro...), sulla sua costellazione di collaboratori (Daniel del Negro, Ana Luísa Guimarães, Joaquim Pinto...) e sulla musica nei suoi film.



Anno uno deborda

eventi paralleli durante e dopo il festival

ESTERNO/GIORNO. PASSEGGIATE ALLA SCOPERTA DEL CINEMA NELLA PROVINCIA DI TRIESTE

a cura di Casa del Cinema di Trieste e Provincia di Trieste

- sabato 19 settembre, 10.30

C'era una volta la città dei matti

Un percorso alla scoperta del comprensorio di San Giovanni

- domenica 20 settembre, 10.30

Il Carso, il Mare, il Cinema

Un percorso alla scoperta del territorio compreso tra Opicina, Napoleonica e Duino

IL GUSTO DI UNA CITTÀ. TRIESTE CAPITALE DEL CAFFÈ

al Salone degli Incanti (ex Pescheria) tutti i giorni dal martedì alla domenica, nel percorso sulle vicende del caffè e la sua degustazione, il video *Mille occhi sul caffè* a cura di Francesca Bergamasco realizzato per la mostra

L'EUROPA IN GUERRA. TRACCE DEL SECOLO BREVE

tra i volumi accessibili al banco del festival la magnifica edizione ampliata del volume curato da Piero Del Giudice (edizioni "e" 2015), uscita per la ripresa della mostra a Trento dopo la prima tappa triestina, con oltre 100 pagine aggiunte

PORTI MAGICI

3 ottobre, Lanterna, terzo approdo della manifestazione organizzata dall'Associazione Anno uno, partner con la Provincia di Trieste

LUCA COMERIO ALLE GIORNATE DEL CINEMA MUTO DI PORDENONE

dal 3 al 10 ottobre una delle massime manifestazioni internazionali di cinema prosegue la riscoperta di un grande cineasta misconosciuto, con la complicità dei Mille occhi e del loro umile direttore

UN AMICO RITORNA

venerdì 25 settembre, 18.00, Casa della Musica di Trieste

Olmo Amico, Gabriele Centis e Sergio M. Germani presentano un programma-omaggio a Gianni Amico con *L'uomo Amico* di Germano Maccioni, *Noi insistiamo!* e *Appunti per un film sul jazz* di Gianni Amico; prima tappa a Trieste di un omaggio che proseguirà ai Mille occhi 2016 con i film brasiliani, le sue elegie politiche e corali, e altri suoi film rari.

... il festival può prolungarsi su anni e vite, finché sa di poter coltivare la forma festival per una futura edizione.

Elenco alfabetico degli autori

Goffredo A lessandrini	35
Marc Allégret	60
Raffaele Andreassi	40, 42, 44
Giulio Antamoro	65
Roberto B ianchi Montero	51
Mario Bonnard	75
Mario C amerini	32
Emanuele Caracciolo	74
Luigi Comencini	91
Luca Comerio	31
Piero Costa	56, 58
Vittorio Cottafavi	61, 65
Wes Craven	96
Renato D all'Ara	59
Corrado D'Errico	76
Giuseppe De Santis	77
Marco E lter	34
Gianni F ontaine	32
Giovacchino Forzano	33
Carl Froelich	85
Carmine G allone	75
Augusto Genina	66
Emilio Gerboni	90
Elvira Giallanella	30
Ettore Giannini	65
Nino Giannini	77
Ciro Giorgini	98
Vítor Gonçalves	24, 25
Paolo Gobetti	38, 39
Toni De Gregorio	39
Miklós J ancsó	96
Anna L ajolo	90
Umberto Lenzi	51
Paolo Lipari	92
Guido Lombardi	90

Luis [Fulvio Baglivi]	100
Ermanno O lmi	28, 29, 30, 39
Marcello P agliero	77
Oreste Palella	80, 81, 82
Vito Palmieri	92
Piero R egnoli	58
Maurizio Ricci	39
Dino Risi	97
Leontine S agan	85
Niki de Saint Phalle	46, 47
Mario Serandrei	77
Federico Sinibaldi	65
Vladimir Striževskij	64
Giuseppe T affarel	29
Edgar G. U lmer	60
Luchino V isconti	77
Aleksander Volkov	64
Michał W aszyński	61, 65
Peter Whitehead	46
Frank Wysbar	86, 87, 88

Elenco alfabetico dei film in programma

- 35 *Abuna Messias (Cardinal Massaia)*, 1939, Goffredo Alessandrini
42 *Agnese*, 1961, Raffaele Andreassi
29 *L'alpino della Settima*, 1969, Giuseppe Taffarel
60 *L'amante di Paride*, 1954, Marc Allégret [e Edgar G. Ulmer]
64 *Amore imperiale*, 1941, Alessandro Wolkoff [Aleksander Volkov]
42 *L'amore povero [I piaceri proibiti]*, 1963, Raffaele Andreassi
65 *L'angelo bianco*, 1943, Giulio Antamoro e Federico Sinibaldi [e Ettore Giannini]
86 *Anna und Elisabeth*, 1933, Frank Wysbar
98 *Appunti per un film sui cinema romani*, 2015, Ciro Giorgini
97 *Buio in sala*, 1948, Dino Risi
36 *Caffè degli Specchi*, anni '50, ?
47 *Camélia et le dragon [Un rêve plus long que la nuit]*, 1976, Niki de Saint Phalle
33 *Camicia nera*, 1933, Giovacchino Forzano
67 *La carne e l'anima*, [1943-]1945, Wladimiro Strizhewsky [Vladimir Striževskij]
80 *Caterina da Siena*, 1947, Oreste Palella
90 *Il cinema è una bomba. Da Ferrania a Cinecittà*, 1989, Guido Lombardi e Anna Lajolo
100 *Coda*, 2014, Luis
90 *Come nasce la pellicola fotografica e cinematografica*, 1941, Istituto Luce
39 *"Così è andata". Gente di montagna*, 1987, Ermanno Olmi, Toni De Gregorio, Maurizio Ricci
82 *Cristo è passato sull'aia*, 1953, Oreste Palella
46 *Daddy: A Bedtime Story*, 1973, Peter Whitehead
51 *Una donna per 7 bastardi*, 1974, Roberto [Bianchi] Montero
37 *Il Duce a Trieste*, 1938
92 *Due dollari al chilo*, 2000, Paolo Lipari
44 *Epilogo*, 1960, Raffaele Andreassi
75 *Il feroce Saladino*, 1937, Mario Bonnard
61 *Fiamme sul mare*, 1947, Michal Waszynski [e Vittorio Cottafavi]
76 *I fratelli Castiglioni*, 1937, Corrado D'Errico
66 *Frou-Frou (Perduta per amore)*, 1955, Augusto Genina
40 *Gabriele d'Annunzio*, 1977, Raffaele Andreassi
77 *Giorni di gloria*, 1945, Mario Serandrei, Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero, Luchino Visconti
32 *Kif tebbi*, 1928, Mario Camerini

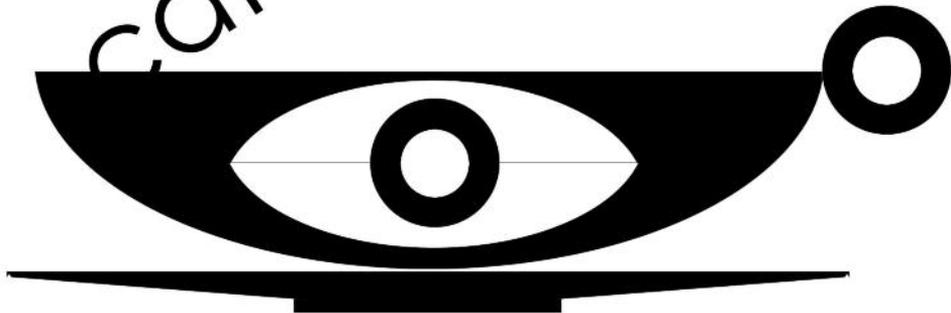
- 77 *L'invasore*, [1943-]1949, Nino Giannini
- 58 *La chiamavan Capinera...*, 1957, Piero Regnoli
- 96 *Laboratorio Teatrale di Luca Ronconi*, 1977, Miklós Jancsó
- 90 *La nostra casa nel verde*, 1976, Emilio Gerboni
- 85 *Mädchen in Uniform*, 1931, Leontine Sagan [e Carl Froelich]
- 75 *Marionette*, 1939, Carmine Gallone
- 30 *Il mestiere delle armi*, 2001, Ermanno Olmi
- 59 *Mobby Jackson*, 1960, Renato Dall'Ara
- 91 *Il museo dei sogni*, 1949, Luigi Comencini
- 100 *My Love*, 2015, Paola Pisani
- 32 *Okiba non vendermi!*, 1955, Gianni Fontaine
- 100 *Prevenire è vivere*, 2014
- 39 *Racconto interrotto. Piero Gobetti nel ricordo degli amici*, 1991, Paolo Gobetti
- 58 *La ragazza di Piazza San Pietro*, 1958, [film di Piero Costa]
- 24 *Uma Raparíga no Verão*, 1986, Vítor Gonçalves
- 28 *I recuperanti*, 1970, Ermanno Olmi
- 81 *Il richiamo nella tempesta [Gli amanti dell'infinito / E le stelle non attesero invano]*, 1950, Oreste Palella
- 28 *Ritorno al paese*, 1967, Ermanno Olmi
- 96 *The Road Less Travelled*, 1986, Wes Craven
- 34 *Le scarpe al sole*, 1935, Marco Elter
- 65 *Lo sconosciuto di San Marino*, 1948, Michal Waszynski e Vittorio Cottafavi
- 56 *Storia di una minorenne*, 1956, Piero Costa
- 88 *Strangler of the Swamp*, 1946, Frank Wisbar [Wysbar]
- 42 *Gli stregoni*, 1961, Raffaele Andreassi
- 74 *Troppo tardi t'ho conosciuta!*, 1939, Emanuele Caracciolo
- 51 *L'ultimo gladiatore*, 1964, Umberto Lenzi
- 92 *L'ultimo proiezionista*, 2015, Vito Palmieri
- 30 *Umanità*, 1919, Elvira Giallanella
- 91 *La valigia dei sogni*, 1953, Luigi Comencini
- 25 *A Vida Invisível*, 2013, Vítor Gonçalves
- 38 *Vivere da anarchici. Umberto Tommasini: intervista sulla rivoluzione spagnola*, 1976, Paolo Gobetti

Sommario

6	<i>Raggiungere il traghetto</i> di Sergio M. Germani
21	Premio Anno uno. Vítor Gonçalves, splendore nell'erba
27	Apocalypsis cum figuris. L'eterno ritorno dei prati (Ancora sulla Grande Guerra)
41	La nostra pelle. Lo sguardo frantumato di Raffaele Andreassi
45	Niki de Saint Phalle, il cinema come giardino dei tarocchi
49	Variazioni Harrison. Una riscoperta da Trieste
55	I figli di nessuno. Film italiani raccolti da Simone Starace, I
63	Fascino slavo. Gli apolidi della Titanus di Gustavo Lombardo
69	Sogno del mai. Il cappotto di Emanuele Caracciolo
79	Non vogliamo morire: la Parola a Oreste Palella (Expanded Dreyer in progress, I)
83	I can save you: Wysbar/Wisbar, presenze femminili oltre la Heimat (Expanded Dreyer in progress, II)
89	Quando la pellicola è calda. Il corpo dei corpi in immagine
93	Persistenza dell'immagine
95	Abissi di passione
99	Titoli di testa e coda
101	Gaia scienza
102	Anno uno deborda
104	Elenco alfabetico degli autori
106	Elenco alfabetico dei film



Caffè teatro verdi



1000

Occhi2015





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

I mille occhi

festival internazionale del cinema e delle arti

www.imilleocchi.com

 @IMilleOcchi

 Mille Occhi