

i1000(o)cchi

Festival internazionale del cinema e delle arti

Associazione culturale

Anno uno

Presidente

Paolo Bertagni

Vicepresidente, coordinamento

Mila Lazić

Direttore

Sergio Mattiassich Germani

Consiglieri

Roberto Cocchi

Chiara Lamonarca

Olaf Möller

in copertina

Barbara Kwiatkowska-Lass in una foto di scena da
Zezowate szczęście [La fortuna strabica] di Andrzej Munk

I mille occhi / The Thousand Eyes

Festival internazionale del cinema e delle arti / International Festival of Cinema and Arts

XI: Lettera da una sconosciuta / Letter from an Unknown Woman

Trieste, Cinema Ariston, 14→20 settembre 2012

Anteprima a Roma, Cinema Trevi - Cineteca Nazionale, 11→12 settembre 2012

realizzato da

Associazione Anno uno

con il contributo di



comune di trieste



main partners

Cineteca del Friuli, FIAF – Archivio Cinema

del Friuli Venezia Giulia, Gemona (UD)

Centro Sperimentale di Cinematografia –

Cineteca Nazionale, Roma



NOMADICA

festival del cinema e delle arti



fuori orario
cose (mai) viste



project partners

Cinema Ariston, Trieste

Goethe-Institut Triest

Centro Espressioni Cinematografiche, Udine

Ripley's Film, Roma

Cineteca D.W. Griffith, Genova

Archivio Storico del Cinema Italiano, Roma

Nomadica – Festival del cinema e delle arti, Noto (SR)

La furia umana, Milano

Fuori orario, Roma

con collaborazione di

Associazione Casa del Cinema di Trieste

Fondazione Giuseppe Fava, Catania

Jugoslovenska kinoteka, Beograd

Deutsche Kinemathek, Berlin

Film Flamme, Marseille

Shellac-Sud, Marseille

Lux, London

ASAC - La Biennale di Venezia

Cineteca Italiana, Milano

Cineteca di Bologna

Cineteca Bruno Boschetto, Torino

Cinecittà International - Istituto Luce, Roma

Minerva Pictures - Rarovideo, Roma

Konzulat Republike Srbije u Trstu

Trieste Contemporanea

Kalfayan Galleries, Athens-Thessaloniki

Comunicarte Edizioni, Trieste

ideazione, ricerche e messa in scena

Sergio Mattiassich Germani

con la collaborazione al programma di

Chiara Barbo, Dubravka Cherubini, Cristina D'Osualdo, Ciro Giorgini, Livio Jacob, Mila Lazić, Dario Marchiori, Olaf Möller, Maurizio Radacich, Jackie Raynal, Federico Rossin, Roberto Turigliatto

e con la partecipazione di

Fulvio Baglivi, Maurizio Cabona, Enrico Lancia, Domenico Monetti, Luca Pallanch

coordinamento e budget - movimentazione

Deborah Viviani

ufficio stampa - comunicazione online - realizzazioni video

Francesca Bergamasco

ospitalità

Margherita Peverè

collaborazione contatti stampa

Beatrice Fiorentino

promozione

Mara Guerrini www.unduetrestellaeventi.com

sito internet

Zenmultimedia

assistenza informatica

Stefano Biloslavo

accoglienza e collaborazione operativa

Elisa Bade, Hari Bertoja, Cecilia Carbonelli, Lara Cuttini, Zoe Francescutto, Paola Pisani

collaborazione tecnica e logistica

Raoul Galli, Giacomo Marsi

riprese fotografiche

Giacomo Marsi

catalogo a cura di

Simone Starace

con la collaborazione di

Angela Di Fazio, Donatella Di Stefano

con contributi di

Dubravka Cherubini, Sergio Mattiassich Germani, Mila Lazić, Olaf Möller, Nomadica, Federico Rossin, Marc Scialom

grafica e impaginazione

Cristina Vendramin

stampa

Poligrafiche San Marco, Cormons

traduzioni

Elisa Bade, Mila Lazić, Lea Sophie Lazić Reuschel, Paola Pisani, Anna Tauzzi, Elisa Zanetta

proiezioni

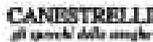
Paolo Venier

sottotitoli

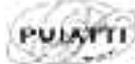
Edward Catalini, Claudia Teresa Pezzutti

premio anno uno realizzato da

Stefano Coluccio, Canestrelli - Venice Mirrors, Venezia

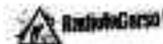


selezione vini e omaggi ospiti offerti da



media partners

Radio Fragola, Radioincorso



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
Provincia di Trieste
Comune di Trieste
Le Fondazioni Casali
Fondazione CRTrieste

main partners

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

conservatore Enrico Magrelli

diffusione culturale e programmazione Laura
Argento

si ringraziano per la collaborazione

Juan Del Valle, Domenico Monetti, Luca Pallanch,
Annamaria Licciardello, Fulvio Baglivi, Silvia
Tarquini, Franca Farina

project partners e collaboratori

Isidoro Brizzi, Elena Pachys del Cinema Ariston

Alexandra Hagemann di Goethe-Institut Triest

Fabiano Rosso di Centro Espressioni
Cinematografiche

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

Alba Gandolfo, Massimo Patrone di Cineteca
Griffith

Giuseppe Spina, Giulia Mazzone di Nomadica

Toni D'Angela di La furia umana

enrico ghezzi, Ciro Giorgini, Roberto Turigliatto,

Lorenzo Esposito, Fulvio Baglivi di Fuori orario

Graziano Marraffa di Archivio Storico del Cinema
Italiano

Daniele Terzoli, La Cappella Underground e

i festival dell'Associazione Casa del Cinema di
Trieste

Elena Fava, Claudio Fava di Fondazione

Giuseppe Fava

Radoslav Zelenović, Aleksandar Erdeljanović,

Saša Banjević di Jugoslovenska kinoteka

Martin Koerber, Dirk Förstner di Deutsche
Kinemathek

Jean-François Neplaz di Film Flamme

Sergio Toffetti di Archivio Nazionale Cinema
d'Impresa

Anna Fiaccarini di Cineteca di Bologna

Momčilo Milović, Zoran Đurišić di Konzulat
Republike Srbije u Trstu

Giuliana Carbi di Trieste Contemporanea

Massimiliano Schiozzi di Comunicarte Edizioni

Gianluca Curti, Bruno Di Marino di Minerva
Pictures

si ringraziano inoltre

Giorgio Albertazzi, Omero Antonutti, Adriano

Aprà, Giovanni Barbo, Maria Teresa Bassa

Poropat, Mirella Bellantone, Adriana Berselli,

Marta Bifano, Furio Bordon, Guido Botteri,

Marie-Françoise Brouillet, Giulio Bursi, Manitta

Camerini, Carlo Chatrian, Piero Colussi, Pietro

Crosilla, Gianni Da Campo, Elio De Anna,

Milena Dravić, Carlo Gaberscek, Giancarlo

Giannini, Maddalena Giuffrida, Massimo Greco,

Jagoda Kaloper, Igor Kocijančič, Sara Leggi,

Antonio Marchesani, Bibiana Mare, Fabio Melelli,

John Oliver, Gianna Penso, Francesco Perini,

Antonio Pettinelli, Tania Piccoli, Rosella Pisciotta,

Saša Radojević, Otto Reuschel, Antonio Rubini,

Ionuț Sascau, Roberto Silvestri, Gianni Torrenti,

Luisa Tortolina, Lara Ušić, Silvia Vallario, Baldo

Vallero, Paul Vecchiali, Sophie Vieille, Denis

Zanette, Francesco Zurlini

e

Ristorante Lounge Bar Ariston

Caffè Teatro Verdi

Hotel Ristorante Filoxenia

Hotel Le Corderie

Bed&Breakfast ai Moretti

Bed&Breakfast Belcinque

Bed&Breakfast La casa dei bassotti

Bed&Breakfast Vastu Vidya

Hotel Savoia

Bar Gelateria Viti



un ringraziamento particolare a

La Biennale di Venezia e all'ASAC (Paolo Baratta,

Alberto Barbera, Michele Mangione) per la

concessione della copia unica originale della

prima versione di *Cronaca familiare*

Prefazione

Uno, nessuno e centomila

di *Vitaliano Brancati*

Usciamo da noi stessi e mettiamoci nei panni di uno scrittore vero: poi domandiamoci: “Per chi si scrive?”

Una vecchia voce risponderà subito: “Per il pubblico!”

Ma non c'è un pubblico che non sia fatto d'individui. Scomponiamo dunque questo pubblico nei suoi elementi: l'avvocato A, l'ingegnere B, il farmacista C, il professore D, il cavaliere E, lo studente F, la signora G. Richiamiamoli alla memoria ad uno ad uno, e converremo che per nessuno di essi prenderemmo la penna e veglieremmo la notte. Anzi, se uno solo di questi visi si presentasse davanti al nostro scrittoio nel momento in cui iniziamo una pagina, la penna ci cadrebbe di mano.

Ricordiamo quale sapore amaro ci lasciarono i loro elogi e calde strette di mano: un nero destino li spingeva a sbagliare anche quando attribuivano un pregio alle cose che noi stessi credevamo pregevoli. Così i loro dubbi ci lasciarono tranquilli, e le censure non ebbero il potere di scoraggiarci né quello di confortarci.

Per nessuno di loro si scrive: né d'altro canto il pubblico esiste al di fuori di loro.

Si dirà: “Per uno solo non si scrive, ma per tutti sì!”

Tutti! Che vuol dire tutti? Cosa aggiunge l'elogio sbagliato dell'ingegnere C all'elogio sbagliato del farmacista D? È una strana pretesa che si correggano a vicenda: vero è invece il contrario.

Quanto valga un gran pubblico, concorde nell'applauso, ce lo dice una folla di mille o centomila persone.

Non credo che un artista o un filosofo andrebbe felice a letto dopo un applauso simile. Soltanto i tenori ricevono con soddisfazione, sul petto ancora gonfio, l'evviva di una platea; il musicista invece si va nascondendo dietro le volute del soprano o un albero di cartone.

Quando all'avvocato A si aggiunge il farmacista B, e a questo l'ingegnere C, e a questo lo studente D, via via sino a mille persone, quella che si opera non è una somma, ma una sottrazione; ciascuno toglie all'altro qualche cosa: e il secondo perde, per opera del terzo, più di quanto egli abbia tolto al primo.

Così la cifra di una folla è più bassa di quella che si ricava da una persona sola; e il sì di un bambino vale più dell'urlo d'approvazione di una moltitudine.

“Per chi si scrive, dunque?”

“Per gli amici,” risponde ancora la voce.

Ma per gli amici noi viviamo, non scriviamo. Guai a scrivere per gli amici! O essi pensano male del nostro lavoro: e sarà per noi doloroso che le sole persone che amiamo amino così poco le sole cose a cui teniamo; o ne pensano bene: e può darsi che

un sentimento di riverenza e rispetto per quello che avviene in noi e, in fine, un senso d'inferiorità, disturbi in essi il sentimento dell'amicizia che è fatto di parità.

Gli amici non ci leggano: ad essi vanno i nostri discorsi e non i nostri libri.

Si scrive allora per le persone che stimiamo?

Forse. Uno scrittore vero non ha più di cinque o sei lettori in un secolo: tutti gli altri colpiscono con gli occhi a destra o a manca delle parole; non mai nel pieno di esse. Virgilio, per trovare un lettore nel senso totale della parola, deve aspettare dodici secoli fino al giorno in cui un giovane di Firenze torna a casa coll'*Eneide* sotto il braccio.

È solo allora, quando gli occhi di Dante Alighieri cominciano a scorrere da «arma virumque cano» giù giù fino alle ultime parole del poema, che il poeta mantovano viene letto veramente.

Con questo incoraggeremo l'estetismo o l'impenetrabilità?

No, al contrario, perché l'uno e l'altra sono i modi più comuni, almeno ai nostri giorni, i più fittizi ed esterni per mettersi al di fuori dello spirito di massa.

Ma il vanto di non essere compresi che da pochi va solo agli estremamente chiari, come Leopardi, Virgilio, Manzoni ecc., e non agli oscuri. Una cosa è sfuggire alla comprensione dei più con un verso come «Dolce e chiara è la notte e senza vento», e un'altra sfuggirle con un verso aggrovigliato e asintattico.

Sarebbe troppo comodo potersi mettere insieme agli'incompresi soltanto perché si è incomprensibili; tutti saremmo in grado di farlo con poco sforzo, cucendo insieme parole lontanissime l'una dall'altra per significato, suono e concordanza. Fortunatamente le leggi della gloria sono rigide: la grande poesia è intesa da pochi soltanto perché è chiarissima.

*Dolce e chiara è la notte e senza vento
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
Posa la luna, e di lontan rivela
Serena ogni montagna...*

Com'è facile scambiare per una frase comune, e dunque non capirla!

Queste considerazioni, naturalmente, vengono mosse per conto d'uno scrittore vero. Quanto a noi, il fatto che una sola persona inforchi gli occhiali per leggere una nostra parola costituisce un curioso accidente capitato a lei e a noi non si sa bene per quale ragione. Mentre quegli occhi, diradati da altre cure e pensieri, scorrono sulla colonna di giornale, che presuntuosamente ci siamo annessa, noi abbiamo il diritto, se non l'obbligo, di fremere, impallidire, sudare freddo.

E quale ringraziamento vola al cielo quando vediamo quella persona, dopo la paziente lettura, non stracciare il giornale né buttarlo irosamente dal finestrino del tram.

«Il Tempo», 17 luglio 1948



Brevi note sul programma

di Sergio Mattiassich Germani

Saranno molte le cose che non riusciremo a scrivere in questo testo. Un po' perché è giusto così: non ci sarebbe ragione di fare un festival se non fosse proprio quello il momento in cui le cose avvengono e vi si scoprono. Ma anche perché, accanto alle molte cose rinviate dal programma "perché non ci stavano", quelle rimaste hanno (quest'anno più che mai) un'ampiezza tale da richiedere energie e tempo che, nella preparazione di un festival, possiamo concederci solo in piccola parte.

Proviamo a scriverne solo alcune note, in un misto di disordine e ordine.

Non occorrerebbe sottolineare che, pur essendo il programma molto ramificato, la personale Zurlini ne diventa il perno (ed è un po' una novità rispetto agli anni scorsi: no, non è una nuova chiave da proseguire, I mille occhi procedono per intuizioni, accettando le sollecitazioni che arrivano dai film, e quest'anno, senza partiti presi, la personale Zurlini si è "impossessata" del festival, senza farlo con ciò diventare una rassegna monografica o retrospettiva o di studio, che ci sono comunque chiavi estranee e che la forma festival ci sembra dover contraddire, e di una cosa – non ovvia – siamo certi: che il nostro è un festival).

Scoprendo e riscoprendo oggi i film di Zurlini ci siamo sempre più convinti che, lungi dal trattarsi di un omaggio di circostanza (trentesimo anniversario della morte), lungi dal giungercene solo e sempre più conferma dell'importanza di un'opera, essi cominciavano a interpellarci fortemente. Non stiamo dicendo che Zurlini diventerà per noi, come Dreyer o Rossellini o McCarey, o anche come Genina o Bianchi o Rossen ("minori" che a un certo momento diventano sommi), un autore di riferimento assoluto, anche se lo vorremmo (non ci occupiamo di cinema se non per l'attesa totale che abbiamo nei suoi confronti). Siamo tuttavia già certi che qualcosa nel cinema di Zurlini va oltre la riscoperta individuale di un "autore importante". In ciò il nostro approccio è inverso rispetto a quello della nota d'apertura al volume pubblicato nel 2000 per il restauro di *La prima notte di quiete* dove si sentiva il bisogno di dire che «la questione... non è di rivederne e ripensarne l'opera per collocarla impropriamente fra le vette del cinema italiano... che il cinema di Zurlini non sia quello di Antonioni, De Sica-Zavattini,

Fellini, Rossellini o di Visconti è cosa di cui nessuno ha dubitato a suo tempo e nessuno può fondatamente dubitare neppure oggi».

Non è per fare i bastian contrari ma, da zurliniani non della prima ora (confessiamo il limite: sempre ne vedemmo la coerenza ma solo il film *râté* e controverso per lui stesso, *La prima notte di quiete*, il suo massimo successo di pubblico invisito a gran parte dei critici, ci sollecitò un'adesione immediata), vi cogliamo oggi, in ogni film, una vera radicalità d'autore, una tensione tra "controllo" e punti di fuga che forse nemmeno in Kubrick è così costante. E di quegli autori italiani, tutti in varia misura apprezzabili, con cui lo confronta il testo citato, solo il respiro di cinema di Rossellini riesce a eccedere la tensione zurliniana: certo, Antonioni è più forma, Fellini è più perennemente sformantesi, ma è Zurlini che, con De Seta, Pietrangeli, Emmer (e qualcosa di Olmi, Questi, Comencini, Germi...), eccede negli anni '60 il parallelo rinchiudersi a nouvelle vague (e infatti la generazione italiana immediatamente successiva, credendo di doversi riferire soprattutto alla novità francese, mancherà l'appuntamento più importante coi fratelli maggiori italiani, che mai si vollero maestri ma furono purtroppo elusi proprio nella forza personale e non compromessa del loro cinema).

Vedere oggi i film di Zurlini, sia i più riconosciuti che quelli passati più inosservati, sorprende non poco. Al punto che di un autore di così pochi film ci si concedesse di ignorare persino l'esistenza di una regia televisiva, *La promessa*, su cui magari anche oggi qualcuno evocherà sterili "specifici filmici" per dire che è "solo teatro televisivo" o qualcosa del genere. E invece ci troviamo di fronte a un'opera che piomba negli anni '60 con la forza dirompente di un'inattualità senza compromessi. Diretto a teatro nel 1968 («un anno come un altro: viene dopo il 1967 e prima del 1969» secondo le parole mai corrive di Zurlini) ma diventato realizzazione televisiva a anni '60 scaduti, nel 1970, il film (lo chiameremo così) si conclude nella vicenda al 31 dicembre 1959, con un'inquadratura finale di porta chiusa che sta tra Lang e Dreyer (l'addio finale di *Gertrud*), e poco prima con le parole «si avvicinano», «chi?», «gli anni '60», che esplicitano come tutto il grande cinema zurliniano degli anni '60, e il suo teatro coevo (anche *La pietà di novembre*), fosse stato un urlo senza compromessi verso la storia.

Ma ancora da *La promessa*:

– scansioni temporali 1942, 1946 (Brogi ritornante dalla Guarnieri: «ci si può guardare solo a occhi chiusi»), 1959: laddove Brogi, che porta il nome di un rivoluzionario sacrificato come Marat, in questa vicenda di ambientazione sovietica

(come il *Noi vivi / Addio Kira* che si sente al cinema in *Estate violenta*) evoca il corteo del primo maggio nel 1934, col sacrificando Kirov sulla tribuna, a rendere questo il più lucido film sulla sconfitta imminente dell'Unione Sovietica, – ma prima ancora Giannini «io ho combattuto contro i giapponesi il giorno che è caduta la bomba su Hiroshima» (riferimento costante dell'opera di Zurlini, di cui persino più piccoli traumi come i bombardamenti di *Estate violenta* sono segni quasi geniniani di distruzione al fondo della storia umana), – e ancora Giannini «noi siamo solo quelli che non sono morti», – e Annamaria Guarnieri intanto si ispira a Madame Curie auspicando che «il XX secolo sconfiggerà tutte le malattie», – e come vorremmo saperne di più, se qui ci fosse Gianni Buttafava, di questo Arbuzov di cui Zurlini adattò il testo per capire se vi ha interpolato o trovato i suoi costanti riferimenti evangelici: «gli ultimi saranno i primi», «vi lascio soli in questa valle di lacrime», riferimenti che non prolungano solo quelli espliciti di *Seduto alla sua destra* (dove all'inizio questo Lumumba in cui la storia sconfigge il potenziale Mandela parla ai fedeli tra cui si annida un Giuda invitandoli a disperdersi come il Francesco rosselliniano) o anche di *Cronaca familiare*, e che anticipano non solo la grande teologia negativa di *La prima notte di quiete* (con quel finale dove appunto Giannini si ricongiunge all'amico oltre terra e cielo, paradiso e inferno) ma anche del *Deserto dei tartari* dove in un brano di dialogo s'interpolava l'incredula fede nel Gesù resuscitato.

Senza poterne qui fare l'auspicabile analisi di dettaglio, questo *La promessa*, film mai visto e mai considerato, ci appare già un'opera essenziale.

E in ogni film del regista, maggiore o minore, che lui lo amasse o meno, si possono scoprire folgorazioni. Per certi film anche poco considerati (come i più che riscopribili *Le soldatesse* e *Seduto alla sua destra*) egli fu consapevole del loro valore, ma in altri casi fu complice (forse depistante: «non lo direi nemmeno a un confessore» sono tra le parole che Gianni Da Campo gli sentì dire di se stesso) della sottovalutazione: nel caso di *La prima notte di quiete* spiegabile con il rapporto di amore-odio con Delon, ma nel caso del primo splendido cortometraggio, *Racconto del quartiere*, francamente inspiegabile. Invece forse è ancora spiegabile il suo sminuire l'esordio nel lungometraggio di *Le ragazze di San Frediano* in cui un protagonista maschile detestato dal regista si abbandona a inseguire con sguardo di seduzione i punti di fuga delle presenze femminili, come si dice nella vita facesse Zurlini. Forse quel primo lungometraggio è, come *Fear and Desire*

per Kubrick, *Två människor* per Dreyer, *Anima nera* per Rossellini un film troppo confessato per un autore che rifiutava confessori.

Nella vicenda della fortuna critica di Zurlini vi sono anche le giuste attenzioni forti: ai «Cahiers du cinéma» dapprima Douchet, poi Moulet e altri e, dipartendosi da quella storia, prima Vecchiali (con la sua rbdomantica visione dentro il film pur tradito da Delon in *Le professeur*), poi Daney; ma anche Benayoun a «Positif»; e in Italia Adelio Ferrero dentro l'ostile «Cinema nuovo», e per *La prima notte di quiete*, accanto a fedeltà amicali e di stima (Kezich, Cosulich, Rondi – che pone intelligentemente il film tra i vertici dell'autore), alcune recensioni insolitamente coinvolte, persino fuori dai registri giornalistici, di Oreste Del Buono, Alberto Moravia e Pietro Bianchi, la prima tutta centrata sull'esorcismo della malattia, la seconda sull'ossessione del rapporto sessuale, la terza contenente le più belle parole mai scritte in italiano sul film e forse su tutta l'opera di Zurlini («una sorta di elegia o di epicedio sulla borghesia di ieri l'altro, seppellita con i suoi privilegi l'8 settembre '43, quando Badoglio con la sua ambiguità mandò in frantumi quel poco che restava dell'eredità del Risorgimento... A questa luce, il forsennato ma malinconico erotismo del film non è che apparenza. La sostanza è altrove: sta nella ricerca da parte di Daniele dell'ombra del padre morto, tragica e perciò non avventurosa e didascalica come quella di Telemaco da parte di Odisseo, lontano ma vivo»).

Senza dilungarci oltre, dobbiamo rilevare come l'attenzione al regista soffra spesso di un'incapacità a rilanciarne la forza (persino in chi lo conobbe bene come il Marco Weiss di *Sinemà*, libro imprescindibile su Zurlini), o di un'accettazione di chiavi precostituite: come quella secondo cui *Le soldatesse* avrebbe trasformato completamente Pirro, mentre perlopiù vi è fedelissimo nella lettera del racconto, caricandola però di un'emozione di sguardo: vedansi tutte le cose più memorabili del film già presenti nel libro (l'«una di noi ha la *sifilis*» detto da Karina, l'allontanarsi della pasoliniana Di Rocco col gruppo di soldati che le mettono il berretto, e il successivo ritrovamento di tutti loro cadaveri; e molto altro). È presumibile inoltre che alcune delle più belle letture di *Cronaca familiare* (da Vecchiali a Benayoun a Daney) ignorassero il testo pratoliniano, su cui il film rasenta persino il calco (sin dai titoli), senza però forse giungere a superarlo nella sfida ordetiana del rifiuto della morte, come a un certo punto forse Zurlini desiderava volendo girare un abbraccio tra i fratelli che la fedeltà a Pratolini gli impedì. Io, pur estasiato dalle parole di Daney («è un film dove l'amore nasce dal bisogno

che chi “sta di fronte” ha di colui che “gira le spalle” e viceversa... i personaggi avanzano nella vita, certo, ma all'indietro, cioè di “spalle”. E per chi avanza così le sole linee di fuga sono quelle che corrono dall'avvenire ignorato o dal presente intravisto verso la retrovisione del passato»), sento nella recitazione del testo prattoliniano nel finale qualcosa di forse troppo concluso in scrittura. Per fortuna ciò viene invece rifiutato all'inizio: l'incontro tra fratelli, con sguardi verso il fuori campo in cui si trovano macchina da presa, Zurlini e spettatori dentro quella sala da ping-pong, è un vertice di cinema, come l'inizio di *Estate violenta* dove lo sguardo in macchina del militare che fa il segno della vittoria, eludendo l'ingresso in campo di Jacqueline Sassard offrentesi a un'impossibile amore (del cinema, e forse dell'autore) già risolve la vicenda del film in sconfitta.

Le evocate parole di Daney sono illuminanti per un cineasta i cui finali (*Estate violenta*, *La ragazza con la valigia*) si chiudono su una figura che nel movimento fisico “avanza” verso la perdita (Trintignant, Cardinale) mentre invece in Camerini, maestro segreto di molto cinema italiano, ci si allontana verso la sconfitta di spalle. Con Camerini vale la pena di evocare un'altra assonanza: il rifiuto di Serandrei come montatore; che, pur grande, si legava meglio a un cinema materico (da Matarazzo a Bava) anziché a un cinema che invece affermava e insieme smentiva il racconto: sul quale, nel caso di Zurlini, ben più felicemente s'innestò Arcalli (eppure questi considerava Serandrei il proprio maggior precursore, a conferma di quanto le idiosincrasie di Zurlini potessero chiudersi in sé – vedi caso Fassbinder – ma di cui oggi dobbiamo leggere quanto vi fu comunque di verità).

Tra le interpretazioni critiche alte del cinema di Zurlini io porrei anche i manifesti Titanus disegnati da Maro: che nel caso di *Cronaca familiare* ferma appunto l'abbraccio fuori campo dei fratelli, e nel caso di *La ragazza con la valigia* chiosa la forza diabolica del denaro che domina il film, con una figura maschile individuabile con gli attori del film, nella quale rimane solo il male, e che paga la Cardinale per renderla perdente, il che è francamente la lettura più radicalmente vera del film che si potesse avanzare.

Dunque il cinema di Zurlini non si conclude in se stesso, come non si conclude quello di Dreyer, di cui abbiamo voluto scoprire nel programma la presenza *expanded* oltre la doxa critica che ci diceva essere egli autore isolato (lo era dalle ideologie, dalle religioni, dalla produzione: ma non da quel pulsare del cinema che non è concludibile in rigore autoriale).

Il cinema di Zurlini è anzi ossessionato dall'accettazione/rifiuto dei doppi, e il cor-

tometraggio sul cinema *Il mercato delle facce*, con il suo moltiplicarsi di voci e controfigure, ne è una sottolineatura. Ma lo è anche il falso libro Scheiwiller con le poesie attribuite al protagonista, incluso in *La prima notte di quiete*, o la Moriconi che sul treno in *Le soldatesse* stacca un ritratto che le ricorda il figlio, o il protagonista di *Le ragazze di San Frediano*, emulo di Robert Taylor, che dà alla Rubini una falsa foto di se stesso in vesti da centauro (con finta dedica: come pare Zurlini si diletta a falsificare per gioco la firma dell'autore sulle opere vere di Morandi), o anche la Grecia colonizzata di *Le soldatesse* che dopo l'incipit ateniese si gira in Jugoslavia. Si arriverà così al "relativismo" di Zurlini direttore di doppiaggio per film propri o altrui: già nei primi è lecito preferire la Cardinale autodoppiantesi nella versione Cholodenko alla surinterpretazione di Adriana Asti nella versione italiana d'autore. Si sa poi che la Moriconi lottò col regista per potersi autodoppiare... e però egli volle che Anna Karina parlasse con la sua voce, come la Eleonora Rossi Drago di *Estate violenta*, film che compone un tritico di presenze della sua splendida voce materica, tra incertezze e sovraccarichi di recitazione, con *Tre storie proibite* di Genina e *Le amiche* di Antonioni: tritico aperto da Genina e concluso da Zurlini, in cui la bellezza unica di Eleonora (giusto incipit in foto di queste note) si esalta nella sua voce uterina, che altrove il cinema italiano normalizzò col doppiaggio.

Questo slittare di doppi, così intimamente legato ai destini del cinema (che ci dice a ogni momento: tutto è uguale e tutto è diverso), trova nei film di Zurlini delle vette tragiche assolute. La misteriosa, da decodificare, dedica siglata a due «ai nostri genitori» alla fine di *La prima notte di quiete*, può allora ben unirsi alla vicenda della bambina che dopo aver abbracciato Trintignant in *Estate violenta*, cercandovi protezione dal bombardamento, poco dopo nemmeno lo riconosce (o forse nega il darsi di quell'abbraccio casuale a quello che purtuttavia era un altro corpo), e poi alla fine un'altra bimba uccisa da un altro bombardamento, supina con le gambe e le natiche quasi oscenamente divaricate, è come se fosse la bimba della protagonista, eppure è un'altra, e in ciò rivela un comune destino. «Noi siamo solo quelli che non sono morti» si dice appunto in *La promessa*.

Come si può cogliere da queste poche note, il discorso su Zurlini esige percorsi impervi e inconclusi. In un programma in cui l'ossessione dei Mille occhi per i "fuori campi" si è particolarmente sviluppata, ne abbiamo però dovuti omettere altrettanti, e ciò fa ben capire la vastità del territorio. Non si è detto per esempio del progetto *Lo scialo* che nel titolo stesso (sinonimo di dispendio di sé e della

propria vita) esemplarmente riassume Zurlini. Né si è detto molto del suo interesse per l'arte, o di quello bibliofilo, incontrantisi nelle edizioni Prandi che avrebbero meritato una mostra a complemento del festival.

Nemmeno abbiamo evocato, se non a grandi linee, le storie d'amore nella vita di Zurlini, ovviamente incrociantisi con il suo cinema. Accanto al primo matrimonio poi sciolto con Fausta Salvati, a quello con Rosamaria (da cui nacquero Francesco e Maria) e al rapporto degli ultimi anni con Marie-Françoise Brouillet, che oggi è con Francesco la più generosa testimone zurliniana, vi sono i rapporti più o meno lunghi ma comunque importanti con Giovanna Ralli, Jacqueline Sassard, Marie Lafôret, Mina. Probabilmente è gossip di seconda mano quello che attribuisce a Zurlini rapporti con tutte le attrici di *Le soldatesse*, come forse non tutte le attrici che attorniano Giovanna Ralli in *Le ragazze di San Frediano* ebbero "storie" col regista (benché il modo in cui egli parla degli occhi di Marcella Mariani faccia desiderare – a noi oggi – oltre che di poterli reincontrare – quanto quelli di Marta Toren – quantomeno che quelli di Valerio vi si fossero incontrati). Epperò le vicende con presenze plurali di quel film, sintetizzate dalla panoramica che inquadra all'inizio il gruppo femminile di *Le soldatesse*, sono segni di un volgersi all'irruzione dei corpi reali che sarebbe becero ridurre a pratica dongiovannesca. Anche perché poi nell'ultimo (non tale per scelta) film la capacità anche sadica di trattare i gruppi maschili (vedi anche *Seduto alla sua destra* e oltre l'apparente dolcezza lo stesso *Cronaca familiare*) si unisce all'incipit in cui le due figure femminili riassumono il cinema zurliniano: la madre che accudisce il sonno del figlio presentandone la perdita, e l'amata (interpretata dalla compagna reale Chantal Perrin) la cui scena dimostra, se ce ne fosse bisogno, come le inquadrature di Zurlini abbiano una geometricità sempre legata all'emozione: qui l'avvicinarsi e infine riallontanarsi di lei sono un compiersi di quel fondo del cinema che è il rapporto tra campo e fuori campo.

E se i movimenti di macchina di *La ragazza con la valigia* sono di una costruzione difficilmente non percepibile, nel "minore" *Le soldatesse* colpisce la semplicità fordiana del salire e scendere su (e da) quei carri viaggianti nel paesaggio della storia: nel cinema italiano forse solo Giorgio Bianchi (a cominciare da *La maestrina*) seppe parimenti contenere in una ripresa griffithiana del reale la potenza di un racconto. Se Zurlini avesse potuto realizzare, tra i suoi altri progetti, quantomeno *Di là dal fiume e tra gli alberi* (nella cui sceneggiatura seppe eccedere Hemingway, unendovi Pound e se stesso), avremmo visto un film non

tanto omologo al cinema di Huston spesso incrociato (e che poco prima progettò un film dallo stesso romanzo) ma piuttosto un riecheggiamento (nella sublime accezione di *Racconto del quartiere* dal cui splendido testo detto da Tina Lattanzi abbiamo tratto il titolo della rassegna) di comunicazioni di morte con la forza rinvenibile in Kubrick e Wilder.

Zurlini ha saputo essere anche ciò che talvolta vi si sminuisce, o che lui stesso sminuisce: era perciò anche il regista italiano di teatro più sottovalutato degli anni '60 benché egli stesso se ne schermisca e ponga quell'attività sullo sfondo del cinema. Era inoltre anche un autore di commedia cui superficialmente si attribuisce solo il registro tragico, che come invece sappiamo è di per sé legato al comico. Nel lungometraggio d'esordio l'azione di sputare nell'Arno del protagonista, come decisione di uscita dal fallimento (laddove visivamente la scena sembrava presentire ravvedimenti nella disperazione), può rivelarci molto di una sensibilità cameriniana nell'osservare.

A confermare l'erranza non programmata dei percorsi dei Mille occhi, anche Camerini torna più volte nel programma, e non solo per l'omaggio a Lia Franca. Sul quale mi basta qui dire che il modo in cui lei, nella *Rivista Cines* speciale, dice giocosamente «andiamo ad ascoltare il discorso del ministro Bottai», è un segno di vera e incondizionabile libertà politica, quella che anche oggi il discorso del corpo – Giuseppe De Santis lo capiva benissimo – sa trainare oltre programmi e schieramenti, persino ove si tratta delle ribellioni programmate che vanno dalle Femen alle Pussy Riot o degli allineamenti da Nicole Minetti a Sara Tommasi.

Camerini, in *Gli uomini, che mascalzoni...* (di cui *Resurrectio*, pur girato prima, a momenti appare una chiosa abbinata a quelle di *Rotaie* e del debenedettiano *La grazia*), ha unito la libertà *nature* di Lia Franca a quella di De Sica in uno dei film più estranei alla storia politica che si potessero immaginare. E la stessa ideologia blasettiana della rinascita, alleantesi con Pittaluga, non è mai stata mera “politica di regime”: è questa la non normalizzabile validità del cinema italiano 1930-1932, che lo rende uno dei grandi momenti di questa cinematografia con quelli delle rinascite 1945-1948 e 1959-1962.

Ma come non sorprendersi della compresenza nello stesso anno dei due film cameriniani *Gli uomini, che mascalzoni...* e *L'ultima avventura*? Questo era un pre-addio a Diomira Jacobini, che dopo aver doppiato Louise Brooks nella perduta versione italiana di *Miss Europa*, incarna in questo film le fascinazioni bovaresche e tolstojane delle presenze femminili di Camerini. La caduta della sua scar-

pa nel passaggio al sonno, osservata da Falconi, fa il paio nel film con un altro momento sublime, l'osservazione dei bacilli al microscopio da parte di lui, giocando scherzosamente con quell'esorcismo della malattia che il territorio comedia favoriva più in Camerini che in Zurlini. Un film straordinario, questo film minore, non patrocinato da Cecchi come l'altro del regista dello stesso anno, e perciò caduco nella fama, ma invero con *Kif tebbi* e *La figlia del capitano* (due non commedie) tra i massimi vertici del regista.

Tutto da scoprire, dunque, il cinema italiano, per fuoriuscire da quei pigri schemi che l'hanno inquadrato nel tempo. Anche il trittico Genoveffa di Brabante, i film antisacrificali di "Expanded Dreyer", e altri film in programma, c'indurranno in questa direzione di godimento e di scoperta. E, contro l'ovvietà della "trashizzazione" (favorevole o sfavorevole pari sono), non ci sarà di meglio che vedere l'ultimo lungometraggio di Cicero (coprodotto dal cottafaviano Venturini!), film di maschere che lo rendono di un rigore estremo, degno del precedente *W la foca*. In una rassegna che scopre gli imprevedibili contatti dei registi tedeschi con l'Italia (oltre al Rabenalt di una Genoveffa, anche Wisbar, Käutner, Pabst, il film con l'esotica sarda Maria Frau e altri), si corona bene la nostra pluriennale attenzione ospitante a Werner Schroeter, regista di cui sempre più cogliamo l'importanza (ne è segno la mia lista, di cui sono molto convinto seppur iperselettiva, per il recente Poll di «Sight and Sound»). L'incontro di Schroeter con Giuseppe Fava costituisce un'altra rivelazione: siamo lieti che questa personale di Fava cineasta parta da Trieste per riapprodare lungo l'Italia alla sua natia Sicilia.

Spesso i nostri programmi diventano segni di quel luogo centrale del cinema che è l'*Ordet* di Dreyer. Cioè un luogo senza certezze di fede ma senza rinunce, in cui il cinema sa di non doversi ingannare. Perciò omaggiamo lo splendore vitale di Dwoskin, De Seta, Beban, ma vorremmo idealmente farlo anche per Liviu Ciulei, Chris Marker, Witold Lesiewicz (colui che ridette anche vita, nel modo più giusto, all'ultimo film di Munk), Saraceni, Lopes, Maetzig, Fuest, ma anche per un reinventore di cinema come Amos Vogel, e per le presenze incarnate nel cinema di Annela Di Lorenzo, Paulette Dubost, Diane Cilento, Denise Darcel, Lina Romay, Isuzu Yamada.

Un'amica di molti di noi, Sara Moranduzzo, avrebbe talvolta sorriso a queste evocazioni.

A mia madre sarebbe bastato sapere che anche quest'anno avrei fatto con altra gente questo festival.

Last/lost dreams. Cronaca familiare di Stephen Dwoskin



STEVE DWOSKIN: UNA TRILOGIA DI RICORDI
DELLE PERSONE AMATE

a cura di *Federico Rossin*

A Jorge, lembro de você

Ora che tu sei morta, io non dico che non sei più viva per me; tu sei viva, viva com'eri, con la stessa realtà che per tanti anni t'ho data da lontano, pensandoti, senza vedere il tuo corpo, e viva per sempre sarai finché io sarò vivo; ma vedi? è questo, è questo, che io, ora, non sono più vivo, e non sarò vivo per te mai più! Perché tu non puoi più pensarmi com'io ti penso, tu non puoi più sentirmi com'io ti sento! E ben per questo, Mamma, ben per questo quelli che si credono vivi credono anche di piangere i loro morti e piangono invece una loro morte, una loro realtà che non è più nel sentimento di quelli che se ne sono andati. Tu l'avrai sempre, sempre, nel sentimento mio: io, Mamma, invece, non l'avrò più in te. Tu sei qui; tu m'hai parlato: sei proprio viva qui, ti vedo, vedo la tua fronte, i tuoi occhi, la tua bocca, le tue mani; vedo il corrugarsi della tua fronte, il battere dei tuoi occhi, il sorriso della tua bocca, il gesto delle tue povere piccole mani offese; e ti sento parlare, parlare veramente le parole tue: perché sei qui davanti a me una realtà vera, viva e spirante; ma che sono io, che sono più io, ora, per te? Nulla. Tu sei e sarai per sempre la Mamma mia; ma io? Io, figlio, fui e non sono più, non sarò più...

Luigi Pirandello

Gridai: «Nonna, nonna», e avrei voluto abbracciarla; ma non avevo presso di

me se non quella voce, fantasma altrettanto impalpabile quanto quello che sarebbe venuto forse a trovarmi quando mia nonna fosse morta. «Parla, parlami.» Ma allora accadde che, lasciandomi più solo ancora, io cessai d'un tratto di percepir quella voce. Mia nonna non mi sentiva più: essa non era più in comunicazione con me, noi avevamo cessato d'essere l'uno in faccia all'altro, udibili uno per l'altro; io continuavo a interpellarla a tastoni nella tenebra, sentendo che anche da parte sua i suoi richiami dovevan perdersi. Palpitai della stessa angoscia che molto tempo addietro avevo provata, un giorno quando, bambino, l'avevo perduta nella folla, tormentato neppur tanto dal non ritrovarla quanto dal sapere che essa mi cercava, dal sapere che essa si diceva che io la cercavo: angoscia abbastanza simile a quella che proveremo un giorno parlando a chi non ci può più rispondere, e che vorremmo potesse almeno sentire tutto quello che non abbiamo loro detto, e la nostra assicurazione che riusciamo a sopportare il dolore. Mi sembrava che fosse già un'ombra diletta, quella ch'io avevo perduto poco prima fra le ombre e, solo davanti all'apparecchio, continuavo a ripetere invano: – «Nonna, nonna», come Orfeo, rimasto solo, ripete il nome della sua morta.

Marcel Proust

Orfeo: È andata così. Salivamo il sentiero tra il bosco delle ombre. Erano già lontani Cocito, lo Stige, la barca, i lamenti. S'intravedeva sulle foglie il barlume del cielo. Mi sentivo alle spalle il fruscio del suo passo. Ma io ero



ancora laggiù e avevo addosso quel freddo. Pensavo che un giorno avrei dovuto tornarci, che ciò ch'è stato sarà ancora. Pensavo alla vita con lei, com'era prima; che un'altra volta sarebbe finita. Ciò ch'è stato sarà. Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravvi di il barlume del giorno. Allora dissi "Sia finita" e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela. Sentii soltanto un cigolio, come d'un topo che si salva.

Cesare Pavese

MOM

Regia: Stephen Dwoskin; *origine:* Regno Unito, 2008; *formato:* video, b/n; *durata:* 13'.

Copia DigiBeta da Lux.

«Un tributo a mia madre realizzato subito dopo la sua morte all'età di novantasei anni. Il film la ricorda attraverso immagini di repertorio, cercando di catturare e tenere stretti i sentimenti misteriosamente elusivi e i gesti affettuosi che ha lasciato dietro di sé e che ancora oggi rimangono nella mia memoria». (Stephen Dwoskin)

DAD

Regia: Stephen Dwoskin; *origine:* Regno Unito, 2003; *formato:* video, col.; *durata:* 15'.

Copia DigiBeta da Lux.

Fotogrammi dai video *Mom* e *Dad*



«Un'ode a mio padre, e forse a tutti i padri. Considerato “un quadro in movimento” da mia sorella, il film fonde tra loro riprese di mio padre giovane e del suo invecchiamento. Coglie i piccoli gesti del quotidiano e li trasforma in monumentali momenti di tenerezza e rispetto». (Stephen Dwoskin)

GRANDPÈRE'PEAR

Regia: Stephen Dwoskin; *origine:* Regno Unito, 2003; *formato:* video, b/n; *durata:* 5'.

Copia DigiBeta da Lux.

«Mio nonno era un artista pieno di fascino e avrebbe recitato in una commedia se avesse avuto un pubblico. In questo film, costruito su film di famiglia, l'oggetto della sua stravaganza è una semplice pera». (Stephen Dwoskin)



**Una voce insegue
una eco, una eco
insegue un'altra voce.**

**Valerio Zurlini
e l'incommensurabile
domanda d'amore del cinema**



FUORI CAMPO
Il bell'Antonio

Romanzo di Vitaliano Brancati, 1949. Secondo Zurlini in *Gli anni delle immagini perdute*, testo che già include il cinema, come *I promessi sposi* di Manzoni, *Guerra e pace* di Tolstoj, *Il grande Gatsby* di Fitzgerald.

RACCONTO DEL QUARTIERE

Regia: Valerio Zurlini; *fotografia:* Tino Santoni; *musica:* Mario Nascimbene; *voce:* Tina Lattanzi; *produzione:* Niccolò Theodoli per Industrie Cinematografiche Sociali; *origine:* Italia, [1949-]1950; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 11'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Una giornata, dall'alba al tramonto, del quartiere romano di Trastevere. Strade dai sanpietrini lucidi, illuminati dal primo raggio di sole, le persiane chiuse, un campanile, una donna che, come un'ombra, attraversa la strada, un gattino accanto a un'inferriata... La macchina da presa sosta al lavatoio, cogliendo gesti e volti di donne al lavoro. Poi, quando il sole è alto, s'inoltra in "mercati piccoli, incuneati in angoli di strade". Le donne si parlano da una finestra all'altra, i bambini giocano. A Regina Coeli, scrutata in ampie panoramiche e in piccoli dettagli, il tempo sembra sospeso. [...]

Poi il tramonto. "Un'animazione dolcissima si diffonde per le strade, giunge al cuore dei vicoli". Una ragazza si reca all'appuntamento col suo amore sulle rive del Tevere, in prossimità di un pon-

te. Il racconto si chiude sul lento scorrere del fiume».

Cesare Biarese, *Valerio Zurlini*,
Comune di Venezia,
Venezia, 1984

LE RAGAZZE DI SAN FREDIANO

Regia: Valerio Zurlini; *soggetto:* dal romanzo di Vasco Pratolini; *sceneggiatura:* Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi; *fotografia:* Gianni Di Venanzo; *montaggio:* Mario Bonotti; *scenografia:* Aristo Ciruzzi; *musica:* Mario Zafred; *interpreti:* Antonio Cifariello, Rossana Podestà, Giovanna Ralli, Marcella Mariani, Giulia Rubini, Luciana Liberati, Corinne Calvet, Sergio Raimondi, Arnoldo Foà (voce narrante); *produzione:* Lux; *origine:* Italia, 1954; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 90'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Dopo il mio terzo documentario, l'ing. Gatti della Lux mi invitò a pensare a un progetto di lungometraggio per il mio debutto. Passarono però due anni prima che cominciassi a girare per davvero. Mi offrirono loro di adattare *Le ragazze di San Frediano* [...]. Era una commedia all'italiana, ma tuttavia un po' diversa dai modelli allora correnti, tipo *Pane, amore e fantasia*. Era una commedia di giovani. Un film che potrebbe assomigliargli, benché girato più tardi, è *Gli innamorati* di Bolognini. *Le ragazze di San Frediano* era un film spiritoso, allegro, ironico, interpretato da tutti debuttanti, e questo gli dava un'aria di freschezza e di vivacità. D'altronde era una commedia con molta

malinconia, faceva ridere ma fino a un certo punto».

Jean. A. Gili, *Entretien avec Valerio Zurlini*, «Ecran», n. 53, dicembre 1976

CONVERGENZE PARALLELE

Labirinti di Camerini

LE RAGAZZE DI PIAZZA DI SPAGNA

Regia: Luciano Emmer; *soggetto:* Sergio Amidei; *sceneggiatura:* S. Amidei, Fausto Tozzi, Karin Valde; *fotografia:* Rodolfo Lombardi; *montaggio:* Jolanda Benvenuti; *scenografia:* Mario Garbuglia; *musica:* Carlo Innocenzi; *interpreti:* Lucia Bosè (voce Gabriella Genta), Cosetta Greco (voce Gemma Griarotti), Liliana Bonfatti (voce Flaminia Jandolo), Renato Salvatori (voce Ferruccio Amendola), Marcello Mastroianni (voce Nino Manfredi), Eduardo De Filippo, Ave Ninchi, Leda Gloria, Anna Maria Bugliari, Giorgio Bassani, Giulio Pancali (voce narrante); *produzione:* Astoria; *origine:* Italia, 1952; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 96'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Per elaborare le vicende di Marisa, di Elena e di Lucia, Sergio Amidei, soggetto e sceneggiatore, ha con Luciano Emmer interrogato circa trecento ragazze che lavorano nelle sartorie situate nella zona di cui Piazza di Spagna è il centro e il simbolo. Ognuna ha raccontato la sua storia, trecento storie così simili e così dissimili nello stesso tempo, storie di ragazze belle e brutte, fortunate e sfortunate, soddisfatte e insoddi-

sfatte, quiete e ambiziose. Ne hanno studiato la psicologia e si sono accorti che il presumerle tutte affascinate dal mondo di lusso col quale vengono giornalmente a contatto e da quegli abiti che esse confezionano con tanta abilità, è perlomeno eccessivo, è il modulo di una facile e retorica letteratura. Poi sono andati a scoprire gli ambienti famigliari nei quartieri periferici dove, in massima parte, esse vivono. È loro intenzione farne una polemica sociale? Luciano Emmer lo esclude. [...] Le borgate periferiche lo interessano come ambiente tipico che, delle sartine di Piazza di Spagna, forma la particolare psicologia. «Mi interessa», dice, «descrivere gli stati d'animo di questa gente che, nonostante tutto, conserva, fra gli abitanti di Roma, un suo caratteristico e commovente entusiasmo della vita. È proprio tale entusiasmo che le permette di superare i momenti più difficili. Questi sono i dati positivi che intendo sottolineare nel mio film, senza trascurare quelli negativi. In particolare, voglio indagare, delle ragazze, i rapporti con i coetanei, e descrivere e approfondire i loro incontri, le loro speranze d'amore. Marisa, la mia protagonista, ne è il prototipo. Il giorno in cui, come indossatrice, partecipa per la prima volta a un *defilée*, essa subisce una prova psicologica, la prova della sua sanità morale, e la supera. Un film ottimistico, dunque».

Domenico Meccoli, *I sette peccati capitali e Le ragazze di Piazza di Spagna*, «Cinema», n. 73, 1 novembre 1951

PUGILATORI

Regia, produzione: Valerio Zurlini; *fotografia:* Tino Santoni; *musica:* Mario Nascimbene, Roman New Orleans Jazz Band; *voce:* Arnoldo Foà; *origine:* Italia, [1949-]1952; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 11'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Frequentammo palestre, incontrammo atleti dilettanti, visitammo i luoghi del lavoro quotidiano. Uno sport pericoloso e violento offriva a questa umanità semplice e povera la possibilità di un riscatto al grigiore senza futuro della loro esistenza. [...] Valerio montò il film in due versioni: una di quaranta minuti del tutto “platonica” perché in Italia non è mai esistito un mercato per il mediometraggio; il Museum of Modern Art di New York ne acquistò una copia che è tuttora presente nella sua cineteca. E una seconda, commerciale, di quindici minuti. [...] *Pugilatori* ebbe un grande successo: la critica lo definì “opera senza dubbio interessante, degna di essere annoverata tra i singolari prodotti d’una insolita cura realizzativa, ricca di un intellettualismo pregnante e ambizioso”. Luchino Visconti amò moltissimo il documentario e chiese di rivederlo. E lo rivede due o tre volte prima di iniziare le riprese di *Rocco e i suoi fratelli*».

Mario Nascimbene, *Malgré moi, musicista*, Edizioni del Leone, Venezia, 1992

I BLUES DELLA DOMENICA

Regia: Valerio Zurlini; *commento:* Gerardo Guerrieri; *fotografia:* Oberdan

Troiani; *musica:* Luciano Fineschi; *interpreti:* Giorgio Zinzi, Marcello Riccio, L. Fineschi, Ivan Vador, Giovanni Borghi, Pino Liberati, Peppino D’Intino, Bruno Perris; *produzione:* Mario Nascimbene per Meridiana; *origine:* Italia, 1952; *formato:* b/n, 35mm; *durata:* 13'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«La mia attività “stereo” (musica e produzione) continuò parallelamente nei mesi che seguirono il successo di *Roma ore 11*. La Meridiana Film produsse a breve distanza quattro documentari importanti: il primo, *I blues della domenica* diretto da Valerio Zurlini, narra la giornata dei giovani componenti della Roman New Orleans Jazz Band, che avevano interpretato con successo il mio commento musicale per il nostro precedente cortometraggio *Pugilatori*. Il testo, ispirato agli *spirituals* e ai *gospels*, venne di comune accordo affidato a Gerardo Guerrieri, un giovane scrittore già affermato per la sua valida collaborazione con Roberto Rossellini e per le sue apprezzate traduzioni di lavori teatrali inglesi e americani».

Mario Nascimbene, *Malgré moi, musicista*, Edizioni del Leone, Venezia, 1992

IL MERCATO DELLE FACCE

Regia: Valerio Zurlini; *fotografia:* Pier Ludovico Pavoni; *musica:* Luciano Fineschi; *interpreti:* Giulio Questi, Mariolina Bovo, Francesco Rosi, Franco Zeffirelli, Gianni Franciolini, Arnoldo Foà (voce); *produzione:* Silvano Valenti

per Lux; *origine*: Italia, 1952; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 12'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Il mercato della facce* fu il secondo documentario che mi commissionò la Lux. La Lux non aveva scordato la promessa fatta, mi chiamò, e Davanzati mi chiese se volevo girare un documentario e quando dissi: "Vorrei fare un documentario sul sindacato generici e comparse di Cinecittà", mi disse: "Va bene, lo faccia pure" e mi mise a disposizione il denaro che serviva. Sai, allora un documentario costava un milione e mezzo: io riuscii a spendere un milione e sette. E anche lì fu girato strettamente dal vero. Ma, particolare curiosissimo, tra gli attori ci sono Francesco Rosi, Franco Zeffirelli, Gianni Franciolini, non mi ricordo quali altri registi, che si prestarono a interpretare il loro stesso ruolo, cioè di gente che andava a scegliere generici e comparse».

Valerio Zurlini in Gianni Da Campo (a cura di), *Appuntamento con Valerio Zurlini*, «La Cosa Vista», n. 7, 1988

SERENATA DA UN SOLDO

Regia: Valerio Zurlini; *soggetto e commento*: Giulio Questi; *fotografia*: Pier Ludovico Pavoni; *musica*: Angelo Francesco Lavagnino; *voce*: Emilio Cigoli; *produzione*: Edelweiss; *origine*: Italia, 1952; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 11'.
Copia BetaSP (da 35mm) da Cineteca Nazionale.

«*Soldati in città e Serenata da un soldo* proponevano quella che, in fondo,

chiamavano un po' la mia formula: quella del tentativo di dare il ritratto di una categoria umana attraverso alcune storie, rigorosamente documentarie, che, però, avessero, praticamente, quasi una specie di piccolo racconto dentro. Cioè il documentario era concepito più in forma di racconto che non in forma di *tranche de vie*».

Valerio Zurlini in Gianni Da Campo (a cura di), *Appuntamento con Valerio Zurlini*, «La Cosa Vista», n. 7, 1988

LA STAZIONE

Regia: Valerio Zurlini; *fotografia*: Pier Ludovico Pavoni; *musica*: Angelo Francesco Lavagnino; *voce*: Emilio Cigoli; *produzione*: Edelweiss; *origine*: Italia, 1953; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 11'.
Copia BetaSP (da 35mm) da Cineteca Nazionale.

«*Stazione Termini* fu il primo esempio in assoluto di cinema verità, in anticipo di molti anni sulla nascita di questo stile. Il documentario fu girato in un mese, sempre nelle ore ancora livide dell'alba [...]. Fu girato in presa diretta, registrando voci smarrite che si esprimevano in tutti i dialetti e in tutti gli accenti, senza nessuno schema di storia e non costringendo mai gli inconsapevoli protagonisti di quelle fredde mattinate ad assumere un atteggiamento qualsiasi, rubando immagini, suoni, richiami, la solitudine e la speranza di povera gente ansiosa di vita».

Valerio Zurlini, *Gli anni delle immagini perdute*, Prandi, Reggio Emilia, 1976

SOLDATI IN CITTÀ

Regia: Valerio Zurlini; *commento:* Giulio Questi; *fotografia:* Pier Ludovico Pavoni; *musica:* Angelo Francesco Lavagnino; *voce:* Arnaldo Foà; *produzione:* Edelweiss; *origine:* Italia, 1953; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 11'.

Copia BetaSP (da 35mm) da Cineteca Nazionale.

«*Soldati in città* e *Donne di servizio* di Giulio Questi hanno in comune un acuto interesse per piccoli fatti della vita di tutti i giorni. In un certo senso, sia l'uno che l'altro documentario prendono le mosse da un "soggetto": rispettivamente la libera uscita dei soldati in una grande città e la domenica delle donne di servizio. Zurlini e Questi hanno saputo cogliere momenti significativi della vita dimessa dei personaggi della loro indagine. L'analoga provenienza culturale e gli analoghi interessi (oltre che una collaborazione tecnica: Questi è autore del commento di *Soldati in città*) risultano evidenti anche nella somiglianza di taluni stati d'animo: ad esempio, a una bella inquadratura di *Soldati in città* (quel gruppo di soldati che guardano il treno da una scarpata, i volti pieni di nostalgia) si può avvicinare una delle immagini più significative di *Donne di servizio* (una ragazza che osserva tristemente il treno che passa sotto un ponte)».

Tom Granich, *I cortometraggi*,
«Cinema Nuovo», n. 15,
15 luglio 1953

MEDIOEVO MINORE

Regia: Valerio Zurlini; *fotografia:* Giulio Giannini; *musica:* Mario Nascimbene; *produzione:* Meridiana; *origine:* Italia, 1955; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 10'.
Copia BetaSP (da 35mm) da Fuori orario.

«*Medioevo minore*, girato nel 1955, rivolge il suo interesse a miniature secondarie del XIV e del XV secolo, integrando e completando un'analisi storico-artistica che Zurlini aveva pensato in forma di trilogia e che aveva progettato già nel 1951 grazie all'interessamento del conte Giovanni Treccani e su commissione di un istituto d'arte».

Gianluca Minotti, *Valerio Zurlini*,
Il Castoro, Milano, 2000

[INSERTI PER] LA PROMESSA

Regia: Valerio Zurlini; *produzione:* RAI; *origine:* Italia 1970; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 6'.

Copia BetaSP (da 16mm) da Fuori orario.

ESTATE VIOLENTA

Regia: Valerio Zurlini; *sceneggiatura:* V. Zurlini, Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi; *fotografia:* Tino Santoni; *montaggio:* Mario Serandrei; *scenografia:* Dario Cecchi, Massimiliano Capriccioli; *musica:* Mario Nascimbene; *interpreti:* Eleonora Rossi Drago, Jean-Louis Trintignant (voce Paolo Ferrari), Jacqueline Sassard (voce Adriana Asti), Enrico Maria Salerno, Lilla Brignone, Raf Mattioli, Federica Ranchi (voce Luisella Visconti); *produzione:* Silvio Clementelli per

Titanus/Société Générale de Cinématographie; *origine*: Italia/Francia, 1959; *formato*: 35mm, b/n ; *durata*: 98'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Estate violenta*, proiettato a Parigi con notevole ritardo, in una sala di quartiere, ci rivela *l'origine dei principi* che reggono i due film successivi, più importanti ma, proprio per questo, meno facili da analizzare. Innanzitutto, per quanto riguarda certe influenze tematiche con i film posteriori, noi riteniamo che ciò che può essere scambiato per restrizione ideologica, concessione al pubblico o pura contingenza, in realtà è chiaramente voluto (da Zurlini): egli dà importanza ai rapporti tra gli esseri umani e in modo particolare ai primi esistenti, quelli familiari, fondamentali in Italia, e quelli sentimentali, questi ultimi nella misura in cui possono avvicinarsi o congiungersi ai primi. Attraverso il soggetto presente, tali rapporti familiari e sentimentali si amplificano fino a porre il problema delle relazioni esistenti tra la collettività e l'individualità per tendere poi verso un'unione. In *Estate violenta* il protagonista è attirato inizialmente dalla collettività individualista e oziosa di giovani borghesi suoi coetanei, successivamente dall'individualità della donna che ama, lei stessa molto fortemente condizionata dalla famiglia, [...] prima di aprirsi al suo destino di uomo della nazione, sopprimendo così i condizionamenti legati all'egoismo di forme di collettività più ristrette, familiari o amicali [...]. Per i suoi buoni sentimenti, il suo rispetto per il melodramma, Zurlini richiama Griffith, di cui possiede la precisione, la

chiarezza e il senso del ritmo. Egli si attiene rigorosissimamente al soggetto, del quale studia con pazienza le varie sfaccettature, lasciando così progredire l'azione, anche se molto lentamente (e questo spiega anche l'insuccesso all'estero di quest'opera troppo poco moderna). [...] L'impiego di procedimenti tecnici molto diretti, come il campo-controcampo dà dei risultati molto belli nella scena del ballo, dove le coppie si incrociano nella tromba delle scale: situazione convenzionale eccellentemente resa al cinema per la prima volta. Infine, la ricostruzione storica dei fatti e dei personaggi è convincente: nessuno ha saputo descrivere Rimini e la sua gioventù spensierata in modo migliore».

Luc Moullet, *Années d'apprentissage*,
«Cahiers du Cinéma», n. 146,
agosto 1963.

CONVERGENZE PARALLELE **Zurlini oltre Zurlini**

ESTATE VIOLENTA

Incisione di Jula De Palma della canzone di Mario Nascimbene (parole Riccardo Pazzaglia), 1959.
Copia CD (da vinile) da Anno uno.

[TRAILER] ESTATE VIOLENTA

Montaggio: Mario Serandrei [?]; *produzione*: Titanus; *origine*: Italia, 1959; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 3'.
Copia DVD (da 35mm) da Anno uno.

[TRAILER] **LA RAGAZZA CON LA VALIGIA**

Montaggio: Mario Serandrei [?]; *produzione:* Titanus; *origine:* Italia, 1959; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 2'.

Copia DVD (da 35mm) da Anno uno.

LA FILLE À LA VALISE

Regia: Valerio Zurlini; *edizione francese:* Pierre Cholodenko; *interpreti:* Claudia Cardinale (voce-volto), Jacques Perrin (voce-volto); *origine:* Italia/Francia 1961; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 113'.

Copia DVD (da 35mm) da Anno uno.

FUORI CAMPO

Manifesti di Maro [Mauro Innocenti] per i film Titanus di Valerio Zurlini: *Estate violenta*, *La ragazza con la valigia*, *Cronaca familiare*, *La prima notte di quiete*.

LA RAGAZZA CON LA VALIGIA

Regia, soggetto: Valerio Zurlini; *sceneggiatura:* Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Giuseppe Patroni Griffi, V. Zurlini; *fotografia:* Tino Santoni; *montaggio:* Mario Serandrei; *musica:* Mario Nascimbene; *interpreti:* Claudia Cardinale (voce Adriana Asti), Jacques Perrin (voce Massimo Turci), Romolo Valli, Riccardo Garrone, Gian Maria Volonté, Corrado Pani, Luciana Angelillo, Renato Baldini, Ciccio Barbi, Enzo Garinei; *produzione:* Maurizio Lodi-Fé per Titanus/Société Générale de Cinéματο-

graphie; *origine:* Italia/Francia, 1961; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 121'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Il soggetto de *La ragazza con la valigia* Zurlini se lo è portato dentro da anni e lo ha maturato in termini narrativi sin nelle pieghe dei particolari [...]. Il turbamento d'amore del giovane ragazzo patrizio, vissuto all'ombra del vecchio palazzo, a Parma, per una popolana, ragazza "di vita", istintiva e festosa è nella misura di una "operetta morale" raccontato davvero in maniera perfetta. Zurlini, coadiuvato da una sceneggiatura per molti versi esemplarmente scritta da Patroni Griffi è riuscito ad avvicinarsi al suo giovane protagonista scoprendone il carattere particolare, la sensibilità melanconica, la sofferenza consapevole e quella interna coerenza per cui – alla fine – riuscirà a trovare la forza di ritirarsi, staccandosi da una impossibile situazione. [...] Zurlini ne *La ragazza con la valigia* ha saputo legarsi alla realtà muovendo i suoi personaggi in una visione reale, contrapponendo ai silenzi, agli incanti del giovane Lorenzo ed ai suoi innamoramenti per Aida, il mondo aggressivo della disperazione contemporanea. È chiaro che Aida senta il fascino incantato di quel palazzo patrizio, di quel piccolo gentiluomo dalle maniere perfette, ma è altrettanto evidente che non possa distogliersi dalla "sua" verità, dalla sua stessa concezione di vivere, in una tragica indifferenza sostanziale al dolore e alla umiliazione. La tragedia presente – sembra dirci Zurlini – è anche questa superficialità di sentimenti, questo infinito passare dal dolore alla

gioia, dallo sconforto alla speranza. Ed è proprio questa tragedia dell'indifferenza che ci permette di superare la crisi e di sopravvivere senza opporre nessuna resistenza morale».

Edoardo Bruno, «Filmcritica»,
n. 106-107, febbraio-marzo 1961

CRONACA FAMILIARE

Regia: Valerio Zurlini; *soggetto:* dal racconto di Vasco Pratolini; *sceneggiatura:* V. Zurlini, Mario Missiroli; *fotografia:* Giuseppe Rotunno; *montaggio:* Mario Serandrei; *scenografia:* Flavio Mogherini; *musica:* Goffredo Petrassi; *interpreti:* Marcello Mastroianni, Jacques Perrin (voce Massimo Turci), Salvo Randone, Sylvie, Valeria Ciangottini; *produzione:* Goffredo Lombardo per Titanus; *origine:* Italia, 1962; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 113'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Si è fatto il nome di Ottone Rosai, per quelle analogie imposte dal taglio di certe sequenze. Ricordate i quadri del pittore toscano, con i suoi "omini", i suoi carabinieri, le sue vecchie, calati in uno scenario fatto di muri stretti, di una via che leggermente sale, di un colore reso abbacinante dal sole, o soffuso di tenui riflessi, con accentuati toni azzurri e verdi? Ebbene anche nel film di Zurlini – al quale il sodalizio con pittori moderni ha certamente condizionato, se non ispirato, la scelta di una tonalità coloristica affidata esclusivamente alla morbidezza ed alla crepuscolarità dei tramonti e delle albe – evidentemente appare una precisa riflessione di gusto

figurativo. La sua Firenze è la Firenze delle strade di periferia, il suo paesaggio è quello della campagna toscana, i suoi colli sembrano talvolta essere usciti da certi squarci botticelliani, se non dalle pitture del Perugino. [...] Data la natura della "cronaca" forse si sarebbe prestato più intimamente a rendere questo procedere di fatti non sensazionali, il bianco e nero, come il mezzo migliore per circuire la realtà e per sottrarla dal fascino di una ridimensione del tutto spettacolare, com'è appunto per certi film a colori. Viceversa Zurlini ha ritenuto di accentuare proprio codesto stato di realtà di sentimenti, codesto giuoco sottile di riflessi psicologici, per mezzo di una "tavolozza" duttile e omogenea, testimoniante appunto le diverse sfumature e le angolazioni anche esterne di un "sentimento del tempo" così come accade per il romanzo di Pratolini. Da mettere in risalto è quindi proprio il valore coloristico di questo film, e l'aggancio immediato con la pittura contemporanea, che, oltre a rifarsi a quella di Rosai trova – in alcuni interni dosati alla perfezione – riferimenti alle "cose che parlano" di Morandi, per la collocazione degli oggetti, per la luce che agli oggetti si vuol dare, per le angolazioni delle persone»

Francesco Dorigo,
«Cineforum», n. 18, ottobre 1962

«C'è un altro aspetto di questa tendenza prettamente necrofila: i due fratelli, quando si ritrovano, sono spinti a più riprese a parlare della madre. Il figlio minore non ha alcun ricordo di lei. Il maggiore, sì. E quando il minore gli domanda di descrivere colei che ha

involontariamente ucciso, venendo al mondo, il maggiore si accorge di non avere nessuna immagine di lei, se non sul letto di morte. La descrizione che dà di sua madre è quella di un cadavere, intravisto in maniera molto realistica, fino alle mosche che lo sorvolano. E questa descrizione, la fa al fratello più piccolo, Lorenzo, nel momento in cui questo è nel proprio letto di morte. Per il maggiore avviene un transfert tra la madre e il fratello minore. Rivede sua madre nel volto di Lorenzo e proverà a far rivivere il ricordo di lei attraverso l'agonizzante. Ma le sue pulsioni anti-epiche lo forzano fino alla simulazione dell'indifferenza a contatto col fratello minore, perché è quest'ultimo che rappresenta il lato sentimentale dei legami famigliari, arriva sempre a parlare della madre e richiama il carattere sacro di questi legami, e perché lui si è costituito, invece, solo sul fondamento intellettuale del libero pensatore (ciò che è importante per il contesto politico del film). Ha deciso una volta per tutte di non aver bisogno della famiglia».

Robert Benayoun, in *Debat sur Chronique familiare*, «Positif», n. 60, maggio 1964

CONVERGENZE PARALLELE

CRONACA FAMILIARE

[prima versione Mostra di Venezia]

Regia: Valerio Zurlini; *interpreti:* stessi e Serena Vergano; *origine:* Italia, 1962; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 122'.

Copia 35mm da ASAC – La Biennale di Venezia in deposito Cineteca Italiana.

Prima versione, proiettata il 6 settembre 1962 alla XXIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e premiata con il Leone d'oro, ex-aequo con *L'infanzia di Ivan* di Andrej Tarkovskij.

FUORI CAMPO

SINEMÀ

Romanzo di Marco Weiss (Guanda, Parma, 1994). In un *mélange* di scrittura diaristica ed epistolare, Marco Weiss rievoca la sua esperienza personale sul set di *Cronaca familiare*, quando al giovane studente milanese si offrì, nel pieno delle sue contraddizioni, il bel mondo della cultura romana anni '60. Un romanzo di caratteri, se non di tipi umani, su cui spicca quello di Valerio Zurlini, «incrocio fra un colonnello di cavalleria e Ernest Hemingway», appassionato di pittura contemporanea, erotomane e consumato dall'alcol, ma anche «disponibile ad affiliare le persone, come se cercasse dei compagni di viaggio, purché fossero PERSONE con le lettere maiuscole».

L'INVERNO DEGLI SCIOANI (GIÀ L'ESTATE INDIANA)

Romanzo incompiuto inedito di Valerio Zurlini, 1963-1982.

«Durante il secondo viaggio africano io sono stato testimone di alcune atmosfere, di alcuni avvenimenti e, probabilmente, ero testimone in un punto di crisi e di passaggio. [...] Che cos'è quindi *L'estate indiana*? È la storia di un

viaggio. Naturalmente poi la fantasia è intervenuta e ha cambiato un'infinità di cose e, quindi, è un romanzo vero e proprio» (Valerio Zurlini in Gianni Da Campo, a cura di, *Appuntamento con Valerio Zurlini*, «La Cosa Vista», n. 7, 1988).

FUORI CAMPO

[VALERIO ZURLINI E LE ATTRICI DI *LE SOLDATESSE* SUL SET JUGOSLAVO]

Origine: Italia, 1965; *formato*: 16mm, b/n; *durata*: 4'.
Copia BetaSP (da 16mm) da Fuori orario.

Sequenza di immagini delle foto di Mario Dondero sul set del film.

Per gentile concessione della Cineteca di Bologna, dalla mostra *Mario Dondero e la comunità del cinema*, Bologna, 19 giugno-31 ottobre 2012.

LE SOLDATESSE

Regia: Valerio Zurlini; *soggetto*: dal romanzo di Ugo Pirro; *sceneggiatura*: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, V. Zurlini; *fotografia*: Tonino Delli Colli; *montaggio*: Franco Arcalli; *scenografia*: Sergio Canevari; *musica*: Mario Nascimbene; *interpreti*: Anna Karina, Marie Lafôret (voce Maria Pia Di Meo), Lea Massari, Valeria Moriconi, Rosanna Di Rocco, Milena Dravić, Tomas Milian (voce Giuseppe Rinaldi), Guido Alberti (voce Renato Turi), Mario Adorf (voce Pino Locchi), Aca Gavric (voce Mario Pisu); *produzione*: Moris Ergas per Ze-

bra Film/Debra Film/Franco London/Avala/Omnia Deutsche; *origine*: Italia/Francia/Jugoslavia/RFT, 1965; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 120'.

Copia 35mm da Cinecittà – Istituto Luce.

«*Le soldatesse* di Valerio Zurlini, che mi pare non sia stato accolto con il dovuto rispetto, è un film da considerare con molta attenzione. Intanto Zurlini è uno dei pochissimi registi italiani che sappia girare dei film d'azione, con una tecnica degna dei migliori professionisti americani. E poi il nostro amico Valerio sta agli anni della guerra come Scott Fitzgerald stava all'età del jazz: vi è immerso fino al collo, ne sa rendere le vibrazioni segrete, sa farci rivivere (che brutta parola, ma la sensazione è proprio questa) i giorni tempestosi della nostra formazione come individui e come Paese. A parte qualche battuta fuori tono, qualche riga di dialogo troppo scopertamente letteraria, *Le soldatesse* è uno sguardo fermo sui peggiori anni della nostra vita. Anche qui la donna è ridotta a merce, non nel frastuono pacifico della Roma di oggi ma nella tragedia della nostra spedizione militare in Grecia. Il film riprende la trama di un notevole libro di Ugo Pirro, basato su esperienze di vita: l'odissea di un ufficiale italiano costretto a trasportare da una località all'altra del territorio occupato le ragazze per i bordelli militari. Ci vuole coraggio a riconoscere i propri errori, anche se la storia ha giudicato da un pezzo l'inutilità dell'aggressione mussoliniana: ci sembra che il film colga nel segno soprattutto quando mette l'accento sulla diffusa stupidità dell'ambiente, sul torpore un po' sinistro della

cattiva coscienza. [...] Zurlini ha rischiato l'impopolarità dando al film un tono violento, torvo, disperato: e facendo intravedere, negli occhi stupendi di Marie Laforet, la lama di un disprezzo irriducibile contro gli occupatori, un sentimento che ci ferisce giustamente ancora oggi».

Tullio Kezich, *Soldatesse in guerra e in pace*, «La Settimana INCOM Illustrata», 19 dicembre 1965

CONVERGENZE PARALLELE

Germania anno zero: una scheggia jugoslava

MUŠKI IZLET

HERRENPARTIE

Regia: Wolfgang Staudte; *sceneggiatura:* Werner Jörg Lüddecke, Arsen Diklić, W. Staudte; *fotografia:* Nenad Jović; *montaggio:* Carl Otto Bartning; *scenografia:* Dušan Jeričević; *musica:* Zoran Hristić; *interpreti:* Hans Nielsen, Götz George, Gerlach Fiedler, Friedrich Maurer, Rudolf Platte, Ljubica Janičević, Mira Stupica, Olivera Marković, Milena Dravić; *produzione:* Neue Münchener Lichtspielkunst GmbH/Avala; *origine:* RFT/Jugoslavia, 1963; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 90'.

Copia 35mm da Jugoslovenska kinoteka.

«Altro rinvio alle calende del passato: il patologico *Herrenpartie* di W. Staudte. Soggetto: alcuni turisti tedeschi (ridicolizzati all'inverosimile) finiscono per restare in panne in un villaggio jugoslavo popolato da donne sole, consacrate a una ostinata solitudine da quando i loro uomini furono fucilati dai nazisti.

Dei tedeschi (dunque, degli assassini) tra loro? Giammai! Ma l'estinzione dei turisti è appena appena schivata e il film sfocia in un moralismo insulso, tutto poggia in conclusione su uno di quei dettagli atroci di cui è disseminato il film. Insomma, opera avvincente, perché provocatoria. E provocatoria lo è, non c'è dubbio: quanto ad aggressività masochista non si può far di meglio. Ma si ha a che fare con grossolanità, superficialità, retorica, arrangie, requisitorie, fesserie. [...] La Germania è un paese di umiliati. Di fanciulli umiliati (per riandare al grande tema di Bernanos) o, più precisamente, in questo secondo dopoguerra, schiantati. Di questi giovani che crescono senza più osare né potersi esprimere, per paura di essere ripresi, perché li si è troppo ripresi. Sono orribili. Hanno tutti i difetti. Ora, dopo vent'anni, è questo il monito delle brave democrazie dell'Ovest e dell'Est per i tedeschi, armati di buona coscienza (e si è già riusciti a inoculare il virus della vergogna ai nati della generazione degli anni '40). E questi disperati hanno finito per accettare. Davanti alle umiliazioni del primo dopoguerra (inqualificabili, ma che almeno non assumevano la maschera ipocrita della riabilitazione) essi reagirono e anche si ribellarono (con le conseguenze che sappiamo e di cui siamo largamente corresponsabili), ma oggi si è riusciti a fargli mandar giù la vergogna, l'hanno interiorizzata e a volte arrivano persino a rincarare la dose (l'autodenigrazione è una tentazione ben tedesca). Quando si è fatto questo a un popolo, almeno non ci si dovrebbe stupire della sua impotenza ed è normale che que-

sta impotenza sia particolarmente stupefacente nell'arte più stupefacente e rivelatrice del nostro tempo: il cinema. Quanto a ciò, *Herrenpartie* ha dalla sua almeno il fatto di rivelare giustamente (in secondo grado) questo stato di cose».

Michel Delahaye, *Berliner Passion*, «Cahiers du Cinéma», n. 158, agosto-settembre 1964

CONVERGENZE PARALLELE **L'impossibile pietas politica**

JESUS

Progetto non realizzato di Carl Theodor Dreyer, 1951-1968. Sceneggiatura pubblicata in volume come Carl Theodor Dreyer, *Gesù. Racconto di un film*, Einaudi, Torino, 1969.

[ANTEPRIMA] LA PIETÀ DI NOVEMBRE

Produzione: RAI; *origine:* Italia, 1966; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 13'.

Copia BetaSP (da 16mm) da Fuori orario.

Servizio sulla regia teatrale di Valerio Zurlini, in scena dal 21 marzo 1966 all'Eliseo di Roma.

SEDUTO ALLA SUA DESTRA

Regia, soggetto: Valerio Zurlini; *sceneggiatura:* V. Zurlini, Franco Brusati; *fotografia:* Dario Di Palma; *montaggio:* Franco Arcalli; *scenografia:* Franco Bottari; *musica:* Ivan Vandor; *interpreti:*

Woody Strode (voce Renato Izzo), Franco Citti, Jean Servais (voce Sergio Tedesco), Pier Paolo Capponi, Stephen Forsyth, Luciano Lorcas; *produzione:* Carlo Lizzani per Castoro Film/Italnoleggio; *origine:* Italia, 1968; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 89'.

Copia 35mm da Cinecittà - Istituto Luce.

Dal press-book del film: «Partito con l'intenzione – almeno apparente – di girare un episodio di 40 minuti, Zurlini presentò ai produttori, dopo due mesi di lavoro, un film completo, cui non mancava nulla per affrontare il pubblico, se non il normale lavoro di edizione. Infatti una successiva, breve messa a punto e una accuratissima rifinitura davano vita a *Seduto alla sua destra*, un film vivo, di bruciante attualità, legato ai temi scottanti dell'umanità di oggi. [...] «Prendetelo come un *pamphlet*. Sulla tortura, sulla non violenza, sull'indipendenza. Un *pamphlet* totale, pieno di rabbia e di tristezza; prendetelo come questo». Il soggetto del film si riferisce ad un passo evangelico (Luca XXII, 39-43): la redenzione di un ladrone, che, crocifisso assieme al Cristo, ne comprende la grandezza e l'innocenza dicendo «Questo non ha fatto nulla di male». «Nel film» dice Zurlini, «un reietto, che sta per morire assieme a un *leader* indipendente negro condannato a morte, scopre la grazie e la grandezza. Sente il fascino di un uomo superiore, in un momento particolare, in una situazione di esasperata umanità, quale è quella che precede la morte». Ma vi è anche un altro riferimento, altrettanto preciso: la morte di Lumumba. La figura del *leader* negro, molte delle frasi

che pronuncia, i suoi ideali, sono tutti ispirati a testimonianze raccolte sul campo congolese e sugli ultimi giorni della sua vita. «La casa in cui viene ucciso Lumumba è la copia esatta, fotografata alla mano, di quella in cui fu preso Lumumba» racconta Zurlini. «Vi è solo qualche albero in più o in meno. E nel film vi è anche una frase che sembra, secondo testimonianze, sia stata detta a Lumumba prima dell'esecuzione: adesso vedremo se sei davvero invulnerabile».

LA PIETÀ DI NOVEMBRE

Regia: Valerio Zurlini, Lino Procacci (regia televisiva); *soggetto:* dramma di Franco Brusati; *musica:* Ivan Vandor; *interpreti:* Giorgio Albertazzi, Anna Proclemer, Diana Torrieri, Augusto Mastrantoni, Carlo Sabatini, Maria Grazia Francia; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1968; *formato:* video, b/n; *durata:* 146'.

Copia BetaSP (da ampex) da Fuori orario.

Ripresa televisiva di Lino Procacci della messa in scena di Valerio Zurlini. Tramesso il 28 dicembre 1968 sul Secondo Programma.

«È la storia di Luca, un giovane dalle ambizioni sbagliate, che vuole dimostrare con una grande impresa, con un gesto tragico, le sue capacità. Qui la vicenda si inserisce e si dissolve in quella di Lee Oswald che uccide il presidente Kennedy per entrare nella storia. Brusati vuole rappresentare una

gioventù sbandata spinta da falsi ideali eroici» («La Stampa», 28 dicembre 1968).

L'ITALIA CON TOGLIATTI

Regia: Gianni Amico, Giorgio Arlorio, Libero Bizzarri, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Lino Micciché, Glauco Pellegrini, Elio Petri, Sergio Tau, Paolo Taviani, Vittorio Taviani, Marco Zavattini, Valerio Zurlini; *commento:* Maurizio Ferrara; *montaggio:* Mario Serandrei; *musica:* Anton Giulio Perugini; *interventi:* Luchino Visconti, Cesare Zavattini, Enrico Berlinguer, Pietro Nenni, Enrico Maria Salerno (voce narrante); *produzione:* Unitelefilm; *origine:* Italia, 1964, *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 40'. Copia 35mm (da 16mm) da La Cineteca del Friuli.

Dal visto censura (n. 43969, 24 ottobre 1964): «Il documentario descrive le varie fasi dei funerali dell'On. Palmiro Togliatti, dalla notizia del decesso, alla esposizione nella camera ardente nel palazzo della Direzione del PCI, al corteo funebre, alla commemorazione in piazza S. Giovanni, alla inumazione nel Cimitero del Verano e si conclude con un ricordo dell'Estinto ancora in vita».

FUORI CAMPO

L'AVVENTURA DI UN POVERO CRISTIANO

Regia teatrale di Valerio Zurlini da testo di Ignazio Silone, con Giancarlo Giannini e scenografia di Alberto Burri, in scena dal 3 agosto 1969 alla Festa del Teatro di San Miniato.

LA PROMESSA

Regia: Valerio Zurlini; *soggetto:* dramma di Aleksej Arbuzov; *traduzione:* Gerardo Guerrieri; *interpreti:* Giancarlo Giannini, Anna Maria Guarnieri, Giulio Brogi; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1970, *formato:* video e 16mm, b/n; *durata:* 143'.

Copia BetaSP (da ampex) da Fuori orario.

Trasmesso per la prima volta il 23 giugno 1970, è la versione televisiva di un testo che Zurlini aveva già allestito tre anni prima con lo stesso cast a teatro, debuttando all'Eliseo di Roma il 21 dicembre 1967.

«Ne *La promessa*, il testo di Aleksiej Arbuzov che qualche tempo fa fu presentato in teatro con grande successo di pubblico e di critica, l'azione si svolge in tre periodi successivi. Durante la guerra (tra il marzo e il maggio del 1942), subito dopo la fine della guerra (tra il marzo e il maggio del 1946) e infine nel dicembre del 1959, quando ormai i bombardamenti, i feriti, la paura di andare a letto e non svegliarsi più, non sono che un lontano ricordo. Nei tre protagonisti (Marat, Lika e Leonidik) Arbuzov rappresenta quella generazione che all'epoca del conflitto era giovanissima e che si ritrovò di colpo alle prese con un qualcosa di orribile, imprevisto, atroce. I tre si incontrano per caso, nasce un affettuoso legame tra loro, si aiutano reciprocamente; nello sconvolgimento generale, nel caos, nella paura, riescono a mantenere inalterate la freschezza, la voglia di vivere e

di sopravvivere a ciò che ritengono profondamente ingiusto e fuor di senso».

«Radiocorriere TV»,
21-27 giugno 1970

«È come un film di due ore e mezzo – che io ho girato esattamente come un film di due ore e mezzo –, che, però, aveva la fortuna di svolgersi fra tre attori tutti in una sala. Che io abbia girato un film o uno spettacolo televisivo non c'è differenza. Giravo sequenze di cinque, sei minuti; potevo anche unire, volendo, le inquadrature. Ci misi, mi pare, diciotto, sedici giorni di riprese: quindi non è una cosa talmente straordinaria. Allora sembrò rivoluzionaria perché, normalmente, si davano tre o quattro giorni di studio: però io rinunciavo alla sala prove».

Valerio Zurlini in Gianni Da Campo
(a cura di), *Appuntamento con Valerio Zurlini*, «La Cosa Vista», n. 7, 1988

[CAROSELLO] CHI PUÒ DIRGLI DI NO...?

Regia: Valerio Zurlini; *testi:* Umberto Simonetta; *interprete:* Armando Francioli; *produzione:* Brunetto Del Vita per Fotogramma; *origine:* Italia, 1964; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 2'.

Copia BetaSP (da 35mm) da Fuori orario.

«La serie migliora nettamente una volta che gli episodi sono diretti da Valerio Zurlini. Così vediamo Armando Francioli, l'uomo in Lebole, quello a cui nessuno può dire di no, entrare in uno scompartimento accompagnato da un

cane e subito attrarre la simpatia delle signore che viaggiano con lui. In un altro episodio, più divertente, Francioli e il cane vanno in un ristorante con padrona romagnola che si scioglie per il fascino maschile del protagonista. Bellissima messa in scena. Realmente un'altra cosa dai soliti caroselli della Lebole».

Marco Giusti, *Il grande libro di Carosello*, Sperling & Kupfer, Piacenza, 1995

[CAROSELLO] CANZONI

Regia: Valerio Zurlini; *ideazione:* Mario Belli; *testi:* Livio Mazzotti, Sergio Donati (1965), Benvenuto Garone (1970); *fotografia:* Tonino Delli Colli (1970); *interprete:* Mina; *produzione:* Gigante (1965), Gamma Film (1970); *origine:* Italia, 1965 e 1970-1971; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 15'.

Copia BetaSP (da 35mm) da Fuori orario.

«Bellissima serie, tutta giocata sul fascino della Mina già star televisiva e della Mina performer dal vivo. Gli episodi non sono costruiti tutti nello stesso modo e le mani diverse si sentono. Alcuni episodi sono molto più elaborati e sofisticati di altri. Ad esempio, nei primi episodi diretti da Valerio Zurlini e ideati da Mario Belli, vediamo Mina cantare *Città vuota*, *Un anno d'amore* e *Un bacio è troppo poco* ripresa in un piano-sequenza che parte da lei ravvicinata e si apre poi mostrandoci tutto il pubblico di un locale. [...]

Del 1970 è la serie forse più nota della Barilla con Mina e una delle serie più

belle di Carosello in assoluto. La dirige Valerio Zurlini che riprende Mina in studio davanti all'opera di un artista contemporaneo. L'idea stessa delle opere d'arte a *Carosello* è di Zurlini e la messa in scena è di grande intelligenza, mentre la fotografia, splendida, è di Tonino Delli Colli. Così Mina esegue *I problemi del cuore* davanti a un quadro di Burri o *Non credere* accanto a opere di Mario Ceroli. Poi, nel quinto ciclo del 1970, *La voce del silenzio* davanti alle opere di Titina Maselli. Nel codino, poi, Mina si prepara una fetta Barilla al burro. In altri episodi troviamo opere di Mario Schifano».

Marco Giusti, *Il grande libro di Carosello*, Sperling & Kupfer, Piacenza, 1995

ALBERTO BURRI L'AVVENTURA DELLA RICERCA

Regia: Franco Simongini [da riprese di Valerio Zurlini]; *testo:* Cesare Brandi; *interventi:* Alberto Burri, C. Brandi; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1974; *formato:* 16mm, b/n-col.; *durata:* 29'.

Copia BetaSP (da 16mm) da Fuori orario.

Trasmesso, in bianco e nero, il 14 giugno 1974.

«Un incontro di Franco Simongini con il grande pittore di notorietà mondiale che è uno dei capiscuola dell'arte informale. Un rarissimo primo piano perché l'artista umbro è tra i più schivi di pubblicità e difende gelosamente la sua *privacy* in un inaccessibile studio-rifu-

gio sulle alture di Città di Castello, dov'è nato 59 anni fa, rifiutando interviste e fotografie. L'autore del *reportage* è riuscito ad aver ragione della ritrosia di Burri, penetrando nel suo misterioso ed inviolato *atelier*, riprendendolo mentre lavora ad una plastica e inquadrando con l'obiettivo la galleria segreta delle sue tele più belle e tutte inedite».

«La Stampa», 14 giugno 1974

«L'opera fu iniziata e non finita, nel senso che, dati i tempi della televisione, dati anche i difficili tempi di Burri, dati i difficili tempi miei, si accumulò molto materiale, poi rivisto e messo insieme da Simongini e da Cesare Brandi. Quindi praticamente questi pezzi – mi dicono tutti anche molto affascinanti – di Burri che crea le sue opere sono stati montati, ma io devo dire che il film non l'ho mai visto».

Valerio Zurlini in Gianni Da Campo (a cura di), *Appuntamento con Valerio Zurlini*, «La Cosa Vista», n. 7, 1988

FUORI CAMPO

UN MONDO CHE SORGE

Documentario non realizzato sull'Africa di Valerio Zurlini, 1950.

«La oggi fallita Astra Cinematografica accettò una mia idea di fare come documentario *Un mondo che sorge*, cioè la nascita del terzo mondo di colore: tu pensa quanto era in anticipo come idea. Eravamo in piena rivolta Mau mau e io feci questo bellissimo viaggio africano, che mi portò dall'Africa del

Nord al Kenia, in cui guardavo praticamente con occhi politici la situazione. Naturalmente, come tutti i bei progetti, non andò in porto» (Valerio Zurlini in Gianni Da Campo, a cura di, *Appuntamento con Valerio Zurlini*, «La Cosa Vista», n. 7, 1988).

IL PARADISO ALL'OMBRA DELLE SPADE

Progetto non realizzato di Valerio Zurlini, con Amedeo Nazzari, Vittorio Gassman, 1960.

«Avevo pensato di fare un film sulla battaglia di Adua, ma non sono mai riuscito a convincere un produttore. Il film si intitolava *Paradiso all'ombra delle spade*, ed era la storia degli ufficiali italiani che nel 1893 andarono a combattere in Eritrea. Fu una delle più grandi stupidaggini politiche di tutta la storia. Al centro del film c'era il senso dell'onore (che è poi ritirato fuori nel *Deserto dei tartari*), l'assurdità di una spedizione che andava a umiliare un popolo nobile e povero» (Valerio Zurlini in Aldo Tassone, a cura di, *Parla il cinema italiano*, vol. II, Il Formichiere, Milano, 1980).

LA PRIMA NOTTE DI QUIETE

Regia, soggetto: Valerio Zurlini; *sceneggiatura*: Enrico Medioli, V. Zurlini; *fotografia*: Dario Di Palma; *montaggio*: Mario Morra; *scenografia*: Enrico Tovaglieri; *musica*: Mario Nascimbene; *interpreti*: Alain Delon (voce Luigi La Monaca), Sonia Petrova, Lea Massari (voce Valeria Valeri), Giancarlo Gian-

nini, Salvo Randone, Alida Valli, Renato Salvatori, Adalberto Maria Merli, Nicoletta Rizzi, Patrizia Adiutori, Carla Mancini; *produzione*: Mondial TE.FI/Adel Productions; *origine*: Italia/Francia, 1972; *formato*: 35mm, col; *durata*: 131'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Ne *La prima notte di quiete* prende risalto ancora una volta quella che qualcuno ha chiamato la “doppia anima” di Zurlini. Sedotto e orripilato a un tempo, il regista racconta la violenza; indulge alla turpe volgarità dei personaggi del coro ma poi, a sorpresa, è proprio qualcuno di loro che parla in nome di una verità cristiana, evangelica. Il suo cuore sanguigna davanti agli umiliati e offesi ma è affascinato da chi è la causa del loro vilipendio. Fratello adulto e disincantato dell'adolescente de *La ragazza con la valigia*, Daniele-Delon condivide con lui l'intenerimento, la pietà, l'amore per la patetica peccatrice, la vittima di cui, cavallerescamente, come un romantico paladino, prende le difese. Quando è uscito, più o meno trent'anni fa, il film ha avuto, come ci ha detto lo stesso Valerio, un grande successo di pubblico. Erano piaciuti i personaggi e le loro vicende, la malinconia, i cieli gonfi di tempesta speculari alle loro passioni, la simbolica nebbia che li avvolge, decisiva *deus ex machina* di un destino segnato; eroi dissoluti, predestinati a fallire nella speranzosa ricerca di una impossibile quiete. “O sonno, o della queta, umida, ombrosa notte placido figlio, O de' mortali, egri conforto, oblio dolce de' mali sì gravi, ond'è la vita aspra e noiosa”, legge in classe e

forse invoca il professore; sonno mortale, certamente. Il pubblico era rimasto affascinato, commosso e aveva applaudito, unanime. Non così la critica, almeno una parte».

Enrico Medioli, *Zurlini ritrovato*, in Lino Micciché (a cura di), *La prima notte di quiete di Valerio Zurlini: un viaggio ai limiti del giorno*, Associazione Philip Morris, Lindau, Torino, 2000

FUORI CAMPO

LA STREGA

Regia teatrale di Valerio Zurlini da testo di Elisabeth Berger, con Anna Proclemer, Daniela Nobili, 1973.

FUORI CAMPO

MORTE DI PIER PAOLO PASOLINI

«Mancato compagno di strada e di incoerenza. Accanto al mio letto c'è un ramo dell'alloro che fiorisce sulla sua tomba», 1975 (Valerio Zurlini, *Gli anni delle immagini perdute*, Prandi, Reggio Emilia, 1976).

FUORI CAMPO

NINO

Poesia di Umberto Saba, sceneggiata per progetto non realizzato da Valerio Zurlini con Enrico Medioli e la consulenza di Linuccia Saba, anni '60-'70.

IL DESERTO DEI TARTARI

Regia: Valerio Zurlini; *soggetto:* André G. Brunelin, Jean-Louis Bertuccelli, dal romanzo di Dino Buzzati; *sceneggiatura:* A.G. Brunelin, V. Zurlini; *fotografia:* Luciano Tovoli; *montaggio:* Franco Arcalli, Raimondo Crociani; *scenografia:* Giancarlo Bartolini Salimbeni; *musica:* Ennio Morricone; *interpreti:* Jacques Perrin (voce Giancarlo Giannini), Jean-Louis Trintignant (voce Roberto Bertea), Vittorio Gassman, Philippe Noiret (voce Luigi Vannucchi), Giuliano Gemma (voce Giancarlo Maestri), Helmut Griem, Chantal Perrin, Lilla Brignone (voce Gianna Piaz); *produzione:* Cinema Due/Fildebroc/Films de l'Astrophore/FR3/Reggane Films/Corona/FIDCI; *origine:* Italia/Francia/RFT/Iran; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 147'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Il mio interesse per il romanzo di Buzzati risale a quando avevo quindici anni; lo lessi in treno, da Roma a Bologna, nell'edizione curata da Longanesi per il Sofà delle Muse; il fascino di quelle mezze luci, di quelle ombre, di quei riflessi kafkiani me lo sono sentito dentro per anni, un'impressione, un ricordo che non si cancellavano. In seguito, però, arrivato al cinema, appena Perrin cominciò a propormelo per farci un film cominciarono i dubbi. La pittura [...] può crearsi facilmente una propria realtà fantastica, per il cinema, invece, è più difficile; certo, c'è Fellini, che reinventa tutto, ma io vengo dal documentario, la mia educazione cinematografica è di stretta osservanza realistica e se non ho modo di ancorarmi al-

la realtà, non mi sento padrone della materia, mi sento legato [...]. Alla fine Perrin, cui intanto, per la produzione, si era affiancata Michèle de Broca, chiamò André Brunelin che riscrisse tutto da capo e ci dette una sceneggiatura splendida, finalmente convincente; da tutti i punti di vista, sia narrativi e drammatici, sia poetici. E in cui, dirò di più, quelle incompiutezze poetiche che nel romanzo mi lasciavano qua e là dubbioso, risultavano tutte in un modo o nell'altro o giustificate o emotivamente credibili [...]

L'epoca, i luoghi, nel romanzo sono volutamente vaghi, non precisati. Lo sono anche nel film, ma con una allusione che, chi vorrà, riuscirà a comprendere. L'epoca, sono gli anni che vanno dal 1908 al 1914, prima di Sarajevo, prima della Grande Guerra, il luogo dove sorge la Fortezza, che è vera, misteriosa protagonista del film, vuole essere uno di quegli estremi baluardi di confine dell'Impero Austro-ungarico verso Oriente [...]. E finalmente, il clima di tramonto, l'atmosfera di disfacimento che avvolge adesso, in modo anche più evidente, i personaggi, la storia. A ottenerli, a raggiungerli, l'età asburgica mi aiuta con quel suo senso diffuso di fine dell'Impero e anche, e soprattutto, di fine della casta che lo rappresenta e lo sorregge, l'aristocrazia giunta alla sua ultima pagina».

Valerio Zurlini in Gian Luigi Rondi,
Il cinema dei maestri. 58 grandi registi e un'attrice si raccontano,
Rusconi, Milano, 1980

CONVERGENZE PARALLELE

PROFESSIONE... REGISTA

Regia: Federico Bruno, Giovanni Ger-vasi, Enzo Mancuso, Marco Melato, Paolo Rossato, Angelo Sonnino, Marco Vitangeli, Yemane W. Johannes; *inter-venti:* Alessandro Blasetti, Franco Brusati, Liliana Cavani, Nando Cicero, Damiano Damiani, Peter Del Monte, Luigi Di Gianni, Franco Giraldi, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Nanni Moretti, Ettore Scola, Alberto Sordi, Valerio Zur-lini; *produzione:* RAI/Centro Sperimentale di Cinematografia; *origine:* Italia, 1978; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 50'. Copia BetaSP (da 16mm) da Cineteca Nazionale.

Documentario realizzato dagli studenti del CSC. Fra gli altri registi intervistati compare anche Zurlini, che racconta i suoi esordi come documentarista e il suo rapporto con la televisione.

FUORI CAMPO

GLI ANNI DELLE IMMAGINI PERDUTE. PAGINE DI UN DIARIO VENEZIANO

Regia, sceneggiatura: Adolfo Conti; *sog-getto:* dal libro omonimo di Valerio Zur-lini; *fotografia, montaggio:* Eugenio Persico; *musica:* Pasquale Catalano; *in-terventi:* V. Zurlini, Jacques Perrin, Claudia Cardinale, Giulio Questi, Marco Weiss, Rinaldo Ricci, Carlo Lizzani, Giuliano Montaldo, Nicola Badalucco, Enrico Medioli, Giorgio Albertazzi, Fu-rio Bodon, Vittorio Caronia; *produzio-*

ne: Amalia Carandini, A. Conti per Doc Art/Rai Cinema/Rai Teche/Titanus/Isti-tuto Luce - Cinecittà/Regione Emilia Ro-magna; *origine:* Italia, 2012; *formato:* video, col.; *durata:* 85'.

Copia DigiBeta da produzione.

Documentario con immagini dall'archi-vio privato di Zurlini (con Mario Landi, Giorgio Morandi, Renato Guttuso) e re-pertorio sui set di *Le soldatesse*, *La pri-ma notte di quiete*, *Il deserto dei tartari* e dalla Mostra di Venezia per *Cronaca familiare* e la giuria 1982. Testimonian-ze sui progetti non realizzati di Nicola Badalucco e Enrico Medioli (*La zattera della medusa*, 1969), Giorgio Albertazzi (*Verso Damasco*, 1973-1974, scritto con Luigi Vanzi da soggetto di Ennio Fla-iano, con Giancarlo Giannini), Furio Bordon e Vittorio Caronia (*Il sole nero*, 1978-1982, ispirato a Dostojevski).

DI LÀ DAL FIUME E TRA GLI ALBERI

Progetto non realizzato di Valerio Zur-lini, scritto con Tullio Pinelli, Ugo Li-beratore, da Ernest Hemingway, con il personaggio di Ezra Pound, ambienta-to a Venezia, Latisana, sulla strada per Trieste, 1980-1981. Sono state girate so-lo alcune scene di repertorio, tra le quali quella della caccia alle anatre nel-la laguna veneta, fotografate da Arman-do Nannuzzi. Sceneggiatura pubblicata nel volume Nicola Badalucco, Enrico Medioli, Valerio Zurlini, *La zattera della medusa e Di là dal fiume e tra gli albe-ri*, Casa del Mantegna Circolo del cine-ma, Mantova, 1990.

ASCESA AL CALVARIO

Dipinto del Giovan Battista Tiepolo del 1740, appartenente al ciclo di Sant'Alvise a Venezia, che Zurlini non può rivedere (mentre rivede Veronese e Tiziano) perché nel 1981 è «in restauro da anni e ancora per anni».

FUORI CAMPO

[NOTTI DI FUORI ORARIO SU VALERIO ZURLINI]

Trasmissione su RAI3, a cura di Roberto Turigliatto e Ciro Giorgini. In coincidenza con I mille occhi, sabato 15, sabato 22 e domenica 23 settembre 2012.

CONVERGENZE PARALLELE

Alla destra della prima notte di quiete, il cinema italiano

COME QUANDO PERCHÈ

Regia: Antonio Pietrangeli; *sceneggiatura:* A. Pietrangeli, Tullio Pinelli; *fotografia:* Mario Montuori; *montaggio:* Franco Fraticelli; *musica:* Armando Trovajoli; *interpreti:* Philippe Leroy, Horst Buchholz, Danièle Gaubert (voce Anna Maria Guarnieri), Colette Descombes, Lilli Lembo, Liana Orfei; *produzione:* Gianni Hecht per Documento Film; *origine:* Italia, [1968-]1969; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 103'.

Copia 35mm da Collezione Regis.

Ultimo film di Pietrangeli, che rimase ucciso durante le riprese, il 12 giugno 1968, mentre girava nel golfo di Torre

Scissusa, poco lontano da Gaeta. Secondo quanto riportato dalla stampa, si trattava proprio dell'ultimo giorno di riprese, ma il montaggio del materiale fu poi sospeso su richiesta degli eredi, che temevano manomissioni da parte della società produttrice, la Documento Film. Per dirimere la controversia, l'edizione del film fu allora affidata a Valerio Zurlini.

«Non ho girato neanche un metro. Ho appena appena arrangiato i titoli di testa e ho seguito il montaggio secondo le intenzioni di Pietrangeli. Ho tentato di sostituirmi a lui in quella che era un'operazione di ordinaria amministrazione: di conseguenza di mio non c'è assolutamente niente e quindi consideriamolo una specie di aiuto dato a un collega scomparso in un modo tragico e prematuro e niente di più. [...] D'altra parte il film era completamente girato. Non c'era da girare neanche un'inquadratura e, ripeto, salvo due o tre brani nei titoli di testa, non ho fatto nemmeno alcuni rifacimenti che forse mi sarebbero sembrati necessari, perché, d'altra parte, lui aveva fatto il film così e lui ne era responsabile. [...] La direzione del doppiaggio era, come sempre quando uno è regista o è sostituto del medesimo, prendere le grandi decisioni. Ma quello che era praticamente il lavoro spicciolo della direzione del doppiaggio lo faceva Riccardo Cucciolla».

Valerio Zurlini in Gianni Da Campo (a cura di), *Appuntamento con Valerio Zurlini*, «La Cosa Vista», n. 7, 1988

DOPPIAGGI DIRETTI DA VALERIO ZURLINI

Il cacciatore (The Deer Hunter, 1978) di Michael Cimino

Disavventure di un commissario di polizia (Tendre poulet, 1978) di Philippe De Broca

Convoy, trincea d'asfalto (Convoy, 1978) di Sam Peckinpah

L'allegro marcapiede dei delitti (Rue du pied-de-grue, 1979) di Jean-Jacques Grand-Jouan

Mon oncle d'Amerique (1980) di Alain Resnais

Mephisto (1981) di István Szabó

Ti ricordi di Dolly Bell? (Sjécas se Dolly Bell, 1981) di Emir Kusturica.

ADDIO, ALEXANDRA

Regia, soggetto, montaggio: Enzo Battaglia; *sceneggiatura:* E. Battaglia, Guido Leoni; *fotografia:* Elio Bisgnani; *musica:* Piero Piccioni; *interpreti:* Anna Maria Pierangeli (voce Valeria Valeri), Colette Descombes (voce Flaminia Jandolo), Glenn Saxson, Anna Perego; *produzione:* Intercontinental Arts; *origine:* Italia, 1969; *formato:* Super16mm, col.; *durata:* 87'.

Copia BetaSP (da 35mm) da Cineteca Nazionale.

«Se la comunicazione fra i sessi è lettera morta, meglio recarsi in Olanda dalla cugina ricca e borghese e creare un atipico *ménage à trois*. Il film in questione è *Addio, Alexandra* (1969) e doveva essere il concretizzarsi di un sogno cullato per tanti anni, fin da quando Enzo era un giovane studente universi-

tario. Il cast vede un Glenn Saxson in ottima forma, una bellissima Colette Descombes e un'affascinante Anna Maria Pierangeli in uno dei suoi ultimi film. Tra un Patroni Griffi e un Lelouch, «Battaglia ha il merito di fare dell'ironia sui suoi personaggi che spesso immerge in atmosfere di un certo fascino». Non è un caso che il film sembri volutamente un fumetto, meglio un fotoromanzo, ma Battaglia non rinuncia ad autocitarsi come nelle parole di Elisabetta (Colette Descombes) completamente ubriaca: «Il guaio è che quando sei ubriaco non sei mai ubriaco abbastanza!».

Domenico Monetti, *Se Enzo fosse ancora qui*, in Andrea Guastella, Domenico Monetti, Luca Pallanch (a cura di), *Un idolo in controluce. Enzo Battaglia*, Elle Due, Ragusa, 2009

PLAGIO

Regia, sceneggiatura, montaggio: Sergio Capogna; *fotografia:* Alfredo Avincola; *scenografia:* Franco Bottari; *musica:* Dirlan Michailiev; *interpreti:* Mita Medici, Alan Noury (voce Roberto Del Giudice), Raymond Lovelock, Cosetta Greco; *produzione:* Giuliano Scappino per Faser/Prodimes; *origine:* Italia/Francia, 1969; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 85'.

Copia BetaSP (da 35mm) da Cineteca Nazionale.

«*Plagio* è una storia d'amore a tre (due ragazzi, una ragazza) e dicendo questo sembra già di poter definire per sempre il film, relegandolo nella schiera, purtroppo sempre più vasta, delle pellico-

le per le mezze calze, se mi si passa l'espressione, del sesso: gente che legge riviste sempre più "agguerrite", libri sempre più "spinti", perché si trova in una società sessuofobica, che non fa niente per migliorarsi [...]. A questa società senza più travagli, paiono reagire inconsciamente i giovani protagonisti del film di Sergio Capogna. Il quale Capogna, diciamolo subito, ha fatto buoni passi in avanti rispetto all'esordio di qualche anno fa: lo troviamo più maturo e con una certa linea di stile. Dunque, se la necessità di un film sta in un *quid* interiore che va oltre i contenuti e la forma, ci pare di intravedere in questo malinconico e triste film di Capogna le linee di una struttura che nonostante tante derivazioni (le vedremo subito) ricerca una sostanza intima, una poesia delle cose, e riesce a comunicarci emozioni che oltrepassano il frasario chiuso della materia narrativa, spesse volte inerte, perché comune e anzi volgare. Le derivazioni sono tante: motivi letterari (la villa veneta dove maturerà l'idea del suicidio, nel ragazzo-vittima), gli inserti della cronaca sul Vietnam [...], la stessa storia dell'amore a tre (le inserzioni sulle riviste specializzate sono piene di queste richieste), il commento musicale (Mahler – oh, *Senso!* – e una canzone *beat* di cui ignoro il nome dell'autore e del cantante). Per fortuna c'è una necessità interna a determinare la misura di un film, i tempi della sua durata, la sua resistenza sul piano delle immagini e dell'emozione del ritmo e della *musica*.

Giuseppe Turrone, «Bianco e Nero»,
settembre-ottobre 1969

L'INVITATA L'INVITÉE

Regia: Vittorio De Seta; *soggetto:* Tonino Guerra, Lucile Laks; *sceneggiatura:* V. De Seta, Monique Lange, Frantz André Bourget; *fotografia:* Luciano Tovoli; *montaggio:* Emma Le Chanois, Gina Pignier, Alessandro Lena; *scenografia:* Pierre Guffroy; *musica:* George Garvarentz; *interpreti:* Joanna Shimkus, Michel Piccoli, Jacques Perrin, Paul Barge, Lorna Heilbron, Jacques Rispal, Clotilde Joano; *produzione:* Cormons Film/Opéra Film; *origine:* Francia/Italia, 1969; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 98'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*L'invitata* è stato l'unico film che ho fatto "nel sistema", che non ho prodotto io direttamente ma nell'ambito di una produzione "regolare", e quindi mi sono trovato malissimo. Lo girammo nel '68, senza immaginare che di lì a poco in Francia ci sarebbe stato il finimondo! *L'invitata* poteva sembrare allora controcorrente, sfasato, perché raccontava una crisi intimista. [...] Mi ricordo che il soggetto di Tonino Guerra e Lucile Laks partiva per la tangente, andava sull'irrazionale, con quell'ermetismo che andava e che purtroppo ancora oggi va troppo di moda. Feci una fatica enorme per rivoltarlo come una calzetta, per renderlo razionale, per introdurvi una psicologia. Naturalmente fu poi definito moralistico, ecc. [...] Il film non me lo fecero neanche completare, non scelsi io la musica, non lo potei finire io».

Vittorio De Seta, in Franca Faldini,
Goffredo Fofi (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano, 1984.

LA PRIMA NOTTE DI QUIETE

Regia: Valerio Zurlini; *origine:* Italia, 1972[-?]; *formato:* Super8mm, col.; *durata:* 1'.

Copia Super8mm (da 35mm) da Anno uno.

Proiezione da edizione ridotta Super8mm della sequenza di proiezione Super8mm

FUORI CAMPO

AMICHE: ANDIAMO ALLA FESTA

Regia, soggetto, sceneggiatura: Giorgio Trentin; *fotografia:* Bruno Cavara, Luigi Campagnoli; *musica:* Ettore Ballotta; *interpreti:* Patrizia Adiutori, Mario Bardella, Arturo Corso, Adler Gray, Marlene Mayer, Ludovica Modugno, Stefania Pecci, Nino Segurini; *produzione:* Langa; *origine:* Italia, 1972; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 90'.

Dal press-book: «Un gruppo di donne legate da amicizia, da interessi, dall'appartenenza alla stessa classe sociale incominciano, quasi per gioco, un discorso sull'emancipazione della donna. Attraverso i loro uomini, lanciati alla conquista del benessere attraverso l'industria, la politica, la cultura, sciolgono le trame più o meno sottili della femminilità, per arrivare, con l'eterna intesa dei sensi, ad una chiarificazione dei reciproci rapporti, dei diritti e dei doveri, delle responsabilità l'uno verso l'altro e tutti insieme verso la società».

PATRIZIA ADIUTORI

Dopo essere apparsa come fotomodello su varie riviste per uomini, esordisce sullo schermo nel 1969 con *I peccati di Madame Bovary* di Hans Schott-Schöbinger (e, non accreditato, Sergio Martino). Nel giro di quattro anni prende parte a tredici film, soprattutto commedie erotiche e thriller, per scomparire poi improvvisamente dalla scena nel 1973. Fra le sue apparizioni, da segnalare quelle per *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* di Damiano Damiani (1971), *Doppia coppia con regina* di Julio Buchs Garcia e *Giovannona coscialunga disonorata con onore* di Sergio Martino (1972).

Prima che vi uccidano. Giuseppe Fava, idea di un'isola



GIUSEPPE FAVA

a cura di Nomadica

Scrittore, giornalista, drammaturgo, pittore e sceneggiatore italiano, nasce a Palazzolo Acreide il 15 settembre 1925. Si laurea in giurisprudenza all'Università di Catania, città che amerà come chi «sa di amare una prostituta, volgare, ridente, violentemente viva». Nel 1952, abilitato alla professione di giornalista, comincia a collaborare con diverse testate regionali e nazionali, fin quando approda all'«Espresso Sera», di cui sarà caporedattore fino al 1980. In questi anni comincia a scrivere per il teatro e dopo la metà degli anni '60 con *Cronaca di un uomo* e *La violenza* (da cui l'omonimo film di Florestano Vancini) vince rispettivamente il Premio Vallecorsi e il Premio IDI. Tre i romanzi principali: *Prima che vi uccidano*, *Gente di rispetto* (che Luigi Zampa riprende per il film del 1975), *Passione di Michele* dal quale lo stesso Fava trae la sceneggiatura per *Palermo oder Wolfsburg* di Werner Schroeter, Orso d'Oro a Berlino nel 1980. Disegna e dipinge, in oli e acqueforti, quei volti che incontra nelle sue inchieste giornalistiche, le persone di cui racconta la miseria, i potenti di cui denuncia gli abusi, la solitudine di ognuno e la propria – per scelta e per condanna. Nel 1967 pubblica *Processo alla Sicilia*, una raccolta di inchieste/racconti di un'isola di cui Fava conosce e interpreta ogni piega: questo percorso diventa più nero nel 1980, quando, dopo un altro viaggio lungo la povertà, il degrado, l'emigrazione, la buffa industrializzazione siciliana, pubblica il testo *I Siciliani*. Da

questi viaggi nascono sei episodi prodotti dalla Terza Rete regionale della Rai, con la regia di Vittorio Sindoni, che vengono trasmessi in diffusione nazionale nel 1982.

Nel 1980 viene chiamato al «Giornale del Sud», come direttore – maggiore azionista è Gaetano Graci, uno dei cavalieri del lavoro della città. Catania quell'anno tocca i 120 morti, ma non si parla di mafia, «la mafia non esiste». E così il direttore inizia a dar fastidio, viene più volte richiamato all'ordine – che vuol dire una bomba e vari segnali di avvertimento. In redazione manomettono le notizie, il direttore lascia e con un gruppo di ragazzi fonda un proprio mensile di respiro nazionale, *I Siciliani*, che dirigerà per un anno circa. È il 1983, la stagione del Teatro Stabile di Catania è aperta da *Ultima Violenza*, ultima opera teatrale: «un processo a sette personaggi coinvolti forse in un solo assassinio: politici, finanziari, terroristi e mafiosi, emblematici di tutta la violenza». Il 5 gennaio 1984 Giuseppe Fava viene freddato con 5 colpi alla nuca.

Tutta l'opera di Fava, nei suoi poliedrici percorsi, si compone di una trama unica, graniticamente compatta, in cui storie e personaggi si rincorrono e si trasformano, si dilaniano e si dilatano fino a diventare un mondo, emblematico, i cui contorni ed *eventi* solcano il volto stesso dell'autore.

PALERMO ODER WOLFSBURG

Regia: Werner Schroeter; *soggetto:* dal romanzo di Giuseppe Fava; *sceneggiatura:* G. Fava, W. Schroeter, Orazio Tor-

risi, Klaus Dethloff; *fotografia*: Thomas Mauch; *montaggio*: W. Schroeter, Ursula West; *scenografia*: Gino Orso; *interpreti*: Nicola Zarbo, Otto Sander, Ida Di Benedetto, Magdalena Montezuma, Johannes Wacker, Antonio Orlando, Cavaliere Comparato, Padre Pace; *produzione*: Erich Franck, T. Mauch per Thomas Mauch Filmproduktion/ZDF/Artco; *origine*: RFT/Svizzera 1980; *formato*: 35mm, col; *durata*: 175'.
Copia 35mm da Deutsche Kinemathek.

«Mi sono ricordato di un fatto molto patetico che avevo letto su un giornale, qualche anno fa, nel 1973 o 1974. Un giovane meridionale italiano si era recato in una grande città del Nord e aveva assassinato due persone. C'era stato un processo. [...] Io ho fatto delle ricerche per due mesi in Sicilia, per sviluppare il soggetto, trovare il mio protagonista, gli altri personaggi e il luogo delle riprese. Trovo che solo i soggetti radicali siano interessanti. Con questa storia [...] alla fine mostro un assassino in maniera positiva. Non è originale, ma è un'idea che mi piace molto. Infine, è una storia molto romantica. Il mio più grande piacere è stato quello di girare con la gente del posto. [...] Nicola Zarbo abita a Palma di Montechiaro, una cittadina della Sicilia, in cui ho girato il film. Ho incontrato circa 200 ragazzi prima di trovare il mio personaggio principale. [...] Le riprese sono durate 10 settimane: 4 in Sicilia, 4 a Wolfsburg e 2 a Berlino per le sequenze del processo. [...] La prima parte, in Sicilia, è molto positiva perché difendo una certa maniera di vivere e di comunicare. La seconda parte, a Wolfsburg, è

stata realizzata con uno spirito molto negativo nei confronti della Germania. [...] Poi ho sviluppato delle immagini che il protagonista ha nella sua mente. Non è surrealista! Sono soltanto dei fantasmi. D'altronde, tecnicamente, tutto ciò è ben rilevato. A un tratto, lui guarda la sua ragazza e si capisce allora che tutto diventa soggettivo. [...] Io ho attaccato la vita in Germania a livello ideologico. Non posso credere che si possa vivere felici in tale contesto. Io non cerco di restituire una visione documentaristica della Germania. Ho lasciato delle scene esteticamente orribili, ma di una tale forza caricaturale che ciò diventa visibile. [...] Ho girato molto. Sono stato obbligato a tagliare numerose scene perché il film durava sette ore. Ho dovuto sacrificare tutti i caratteri femminili [...] per sottolineare l'infelicità di Nicola. [...] Certo, questo comporta sempre i sentimenti della Passione e della sofferenza. Lui è completamente ingenuo, innocente e non comprende grandi cose. [...] Si trova in un'atmosfera completamente mistica. [...] Io amo molto Dreyer e *La passione di Giovanna d'Arco*.

Werner Schroeter a Gérard Conrant,
«Cinéma», n. 267, marzo 1981

FUORI CAMPO

PASSIONE DI MICHELE

Romanzo di Giuseppe Fava (Cappelli, Bologna, 1980), scritto in parallelo al film *Palermo oder Wolfsburg* di Werner Schroeter.



Giuseppe Fava con i pescatori a Mazzara del Vallo nel 1983

SICILIANI

Regia: Vittorio Sindoni; *soggetto:* dall'opera di Giuseppe Fava; *sceneggiatura:* G. Fava, V. Sindoni; *musica:* Riz Ortolani; *interpreti:* G. Fava, Ida Di Benedetto, Giuseppe Pattavina, Mariella Lo Giudice, Tuccio Musumeci, Turi Scalia, Leo Gullotta, Bruno Caruso, Ignazio Buttitta, Nello Caramma; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1980-1982; *formato:* 16mm, col; *durata:* 210' (6 episodi).
Copia Beta-imx (da 16mm) da Fuori orario.

Nel 1979 Mario Giusti, già direttore del Teatro Stabile di Catania che Giuseppe Fava aveva rinnovato con le sue opere, diviene responsabile della programmazione della Terza Rete siciliana della RAI per la quale commissiona, su proposta dello stesso Fava, sei episodi televisivi che raccontino «gli aspetti più agghiaccianti dell'isola».

Dall'intera opera di Giuseppe Fava – dalle inchieste, dal teatro, dai romanzi – nasce questo nuovo “processo alla Sicilia”, in 16mm, tra teatro e documen-

tario, dal titolo *Siciliani*. Un lungo viaggio nell'isola la cui regia fu affidata a Vittorio Sindoni (che portò con sé Riz Ortolani per la colonna sonora): dalla vecchia alla nuova mafia (*Da Villalba a Palermo*), lo scandalo dei terremotati della Valle del Belice (*L'occasione mancata*), la miseria in cui i bambini vengono fatti emigranti (*La rivoluzione mancata*), i "paesi buoni" senza criminalità ma "morti" (*La conversazione mai interrotta*), la devastazione delle industrie e la beffa delle miniere (*Opere Buffe*), l'emigrazione forzata (*Gaetano Falsaperla, emigrante*). I sei episodi vennero trasmessi in diffusione nazionale nel 1982.

GAETANO FALSAPERLA, EMIGRANTE

Interpreti: Leo Gullotta, Mariella Lo Giudice, Anna Malvica, Agostino Scuderi; *intervento:* Ignazio Buttitta (poeta); *durata:* 31'.

L'OCCASIONE MANCATA

Intervento: Bruno Caruso (artista); *durata:* 31'.

LA CONVERSAZIONE MAI INTERROTTA

Interpreti: Giuseppe Pattavina, Giuseppe Lo Presti; *intervento:* Nello Caramma (il puparo); *durata:* 32'.

OPERE BUFFE

Interpreti: Miko Magistro, Turi Scalia; *durata:* 30'.

LA RIVOLUZIONE MANCATA

Interpreti: Tuccio Musumeci, Giovanni Cutrufelli, Loredana Martinez; *durata:* 31'.

DA VILLALBA A PALERMO

Interpreti: Ida Di Benedetto, Corrado Gaipa, Biagio Pelligra; *intervento:* Ignazio Buttitta (poeta); *durata:* 55'.

LE 3 REGIE RITROVATE

Negli anni di collaborazione con la RAI siciliana, tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80, Giuseppe Fava scrisse e diresse 3 film in 16mm, andati in onda fra l'aprile e il giugno del 1982. Risulta realizzato inoltre un quarto film, una *Medea siciliana* interpretata da Ida Di Benedetto, allo stato attuale delle ricerche non ancora ritrovata.

IL TEMPO, LA BELLEZZA, IL SILENZIO

Regia, sceneggiatura: Giuseppe Fava; *interpreti:* Orazio Torrisi, Cettina Bonaffini, Silvana Lo Giudice (danzatrice); *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1982; *formato:* 16mm, col; *durata:* 28'.

Copia Beta-imx (da 16mm) da Fuori orario.

La musica classica, la natura, la recitazione, la danza caratterizzano le immagini di questa originale commistione di teatro e televisione che riflette la vocazione drammaturgica di Fava e lascia trapelare il suo amore per la propria terra d'origine.

CLOWNS DEL TEATRO ANTICO OVVERO IL MILES SICILIANO

Regia, sceneggiatura: Giuseppe Fava; *interpreti:* Tuccio Musumeci, Turi Scalia, Concita Vasques, Stefania Bifano, Marta Bifano; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1982; *formato:* 16mm, col; *durata:* 29'.

Copia Beta-imx (da 16mm) da Fuori orario.

I personaggi del *Miles gloriosus* di Plau-

to riadattati in cinque scene ambientate fra una violenta eruzione dell'Etna, il teatro greco di Palazzolo Acreide e Catania.

ANONIMO SICILIANO

Regia, sceneggiatura: Giuseppe Fava; *interpreti:* Mariella Lo Giudice, Giuseppe Pattavina; *durata:* 58' (2 parti).
Copia Beta-imx (da 16mm) da Fuori orario.

«Su una colonna c'era una giovane donna, tutta pittata che adescava i passanti»: così inizia al teatro greco di Taormina la storia di Pupa, una giovane donna che ci racconta la sua vita piena di tristezza, emarginazione e povertà, e del suo compagno di viaggio, Orlando, un teatrante girovago che sbarca il lunario con qualche furtarello. Con questa sceneggiatura, ispirata al suo testo teatrale *Foemina ridens*, Pippo Fava denunciava all'opinione pubblica il degrado sociale a Catania e la connivenza tra politica e mafia.

CONVERGENZE PARALLELE

CITTÀ-STATO (24 FRAMMENTI)

Regia, montaggio: Giuseppe Spina; *produzione:* Cinemautonome/Nomadica/frameOFF; *origine:* Italia, 2010; *formato:* video, col.; *durata:* 80'.
Copia DVD (da girato SVHS) da produzione.

Nel Sud Europa vige ancora oggi la forza di una vera e propria "Città-Stato",

mezzo fondamentale alla macchina di potere nazionale. Qui gli uomini di partito e i mafiosi, i sindacalisti e gli imprenditori, i prefetti, i questori, i cardinali, camuffano il disordine con l'ordine, continuando una secolare gestione sperimentale della vita delle masse, basata su furto e corruzione, mentre le pratiche mondiali si susseguono uguali a se stesse: guerra, crisi, titoli tossici immessi nel mercato, iniezioni di liquidità monetaria, sfruttamento. Il materiale d'archivio S-VHS che va a comporre questo lavoro è solo un frammento della parte oggi in rovina nei garage di numerose televisioni locali. In mano a imprenditori asserviti all'attuale gioco politico-mafioso che tendono a nascondere, questo materiale è tra le poche prove storiche di quanto accadeva in Sicilia e, in particolare, a Catania, nel periodo tra il 1992 e il 1994. Una fase di guerra civile in una nazione economicamente in ginocchio in cui la politica, l'imprenditoria e la mafia, come forza unica, si opposero al tentativo di alcuni giudici di ribaltare il sistema di corruzione vigente. Dalla loro vittoria e dalla morte di tanti, nacque la Seconda Repubblica Italiana. La "Città-Stato" continua così la sua marcia al di là di tutto, dentro tutto.

Germania anno zero, III.

Viaggio in Italia



AI VENTI
di *Olaf Möller*

I grandi registi del cinema tedesco del dopoguerra erano per lo più emigranti tornati in patria: persone fuggite dai nazisti che poi, con la pace, provarono a tornare in *una* Germania. L'espressione suona strana, curiosamente artificiosa: grammaticalmente è corretta, ma è tesa all'estremo. Detto questo essa è, alla fine, solo un'espressione capace di indicare sia i rapporti sia gli stati d'animo di allora: difficili e contrastanti. E di solito questi cineasti se ne resero conto quasi subito: non si trattava più soltanto del Paese che avevano lasciato, ma anche di un Paese nelle cui strutture – bisogna chiamarle così – psicologiche essi non trovavano posto. Gli anni dal 1933 al 1945 si erano impressi profondamente negli autoctoni, più profondamente di quanto tutta la *re-education* potesse mai comprendere; gli emigranti tornati in patria non avevano vissuto nell'ideologia di superiorità della razza tedesca e nella paura quotidiana, non avevano vissuto distogliendo lo sguardo in silenzio, nascondendo e andando avanti: non avevano esperienza di tutto quanto continuava ancora a turbinare nei loro simili, in mezzo ai quali erano tornati a vivere. Abbastanza presto lasciarono quindi il Paese per la seconda volta. Solo Frank Wysbar riuscì a inserirsi in questa compagine, il che non stupisce...

Allo stesso tempo, però, quello della fuga e del ritorno in patria è solo uno dei molti spostamenti che ebbero luogo nel dopoguerra e nel mondo che si era delineato: una certa condizione di sen-

za dimora caratterizza un'ampia parte della cultura cinematografica europea di quegli anni. A uno sguardo attento sono numerosi gli esempi di un cinema che sembra essere a volte privo di luogo, a volte multinazionale, altre volte ancora tutte e due le cose insieme: sono quei film in cui molti elementi contraddittori sono trattati in modo parallelo o incrociato, così da finire in una strana terra di nessuno. A volte il risultato sono stati film che parevano un cinema realizzato unicamente per sé. *La voce del silenzio* (1953), in assoluto il più odiato tra i film di Georg Wilhelm Pabst, rappresenta magistralmente questo cinema dell'estrema solitudine. Mi sono sempre immaginato questa Europa del dopoguerra precisamente così, come nei film *La voce del silenzio* e *Cose da pazzi*: chiara e gelida nella sua volontà di coerenza e insieme brutale nella sua brama di perdono. Dystopia Now.

L'esotico riluceva: qui l'astrazione è tutto, non esiste una realtà che vada oltre i sensi come l'istinto. Qui si incontrano Gerd Oswald, lo scettico umanista di certi generi (*Tempesta su Ceylon*) e Arthur Maria Rabenalt, il sardonico dandy (*La leggenda di Genoveffa*), qui si fondono mondi vecchi e nuovi, storie vicine e lontane. Si possono vedere anche elementi di continuità: *Stella di Rio*, remake di *Stern von Rio* (1940) di Karel Anton, cerca collegamenti retrospettivi sotto auspici modificati: nel mondo che si sta trasformando in un *jet set* in cui le distanze si accorciano gradualmente è ora possibile volare in Brasile e filmare lì tutto quello che fino a quel momento poteva solo essere

ricostruito negli studi cinematografici. Questo non ha reso il Sudamerica più reale.

Nella stilizzazione, nella nostalgia del cinema come non-luogo: i regni di Utopia in questo caso sono tutti uguali a se stessi: un solitario dopo l'altro.

CONVERGENZE PARALLELE

PAULO ROBERTO COTECHIÑO CENTRAVANTI DI SFONDAMENTO

Regia: Nando Cicero; *soggetto:* Luciano Martino, N. Cicero; *sceneggiatura:* Francesco Milizia, N. Cicero; *fotografia:* Federico Zanni; *montaggio:* Alberto Moriani; *scenografia:* Amedeo Mellone; *musica:* Ubaldo Contariello; *interpreti:* Alvaro Vitali, Carmen Russo, Mario Carotenuto, Franca Valeri, Giancarlo Fusco, Tiberio Murgia, Nino Terzo, Moana Pozzi; *produzione:* Filmes International/Nuova Daunia/Medusa; *origine:* Italia, 1983; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 89'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«È il canto del cigno del cinema scozzese, ultimo film di Alvaro Vitali (e unico in tutta la stagione). Era anni che non si sentivano tanti rumoracci e non si vedevano gag così poco fini. Cicero, grande specialista del genere (a lui si devono gli scoppiettanti *La soldatessa alle grandi manovre*, *W la foca*, eccetera), inquadra Alvaro nella prima scena proprio mentre esce dalla tazza del cesso e seguita poi con sederi all'aria e arie fetide per tutto il film. Stagnino, Alvaro si mette presto in luce per aver scambiato le condotte dell'acqua per la

doccia con lo scarico del wc, in modo che l'asso Cotechiño, identico ad Alvaro ma pieno di boccoli alla Maradona, si ritrova a fare una ben fetente doccia. Presi i panni del calciatore per vegliare sulla quasi insopportabile Carmen Russo, Alvaro si ritrova in un mare di guai. [...]

Insomma, forse la storia non è il massimo, ma la sceneggiatura, non a caso firmata dal maestro scomparso Francesco Milizia, è piena di grandi trovate, Alvaro è meno indisponente del solito e la commediaccia sporcacciona torna (per l'ultima volta?) su alti livelli».

Giovanni Buttafava, Marco Giusti
(a cura di), *Il Patalogo sette*.
Annuario 1984 dello spettacolo.
Cinema + Televisione,
Ubulibri, Milano, 1984

FUORI CAMPO

[BONIFACIO VIII]

«Quando ieri pomeriggio Pabst apparve nel salone di un grande albergo cittadino per salutare personalità, giornalisti e artisti, ivi convocati a festeggiare il suo primo contatto professionale con il nostro Paese, ha puntato i suoi occhi irrequieti e grigi su quelli grandi, neri e fanciulleschi dell'umorista Nino Guareschi. Lo guardò, gli strinse la mano con molta effusione, sorrise e gli disse: «Lei ha veramente una bella faccia da personaggio: dovrebbe fare l'attore». [...] Ora egli è ospite in Italia ed è ospite degli *studios* della ICET, con la quale dovrebbe concretare il piano di lavoro per un grande film sulla figura di Bonifacio VIII, il Pontefice Benedetto

Caetani, sottoposto alle più ampie censure dai suoi contemporanei e così isticamente e severamente figurato da Dante nella *Commedia*. Invano Pabst ha tentato di mettere le mani avanti dicendo che non c'era ancora nulla di preciso, perché non conosce neppure la figura del fiero Papa, che tutto è ancora *in mente dei*, che nessun progetto è stato ancora concretato. È certo che Pabst farà questo film. Il produttore Giorgio Venturini, che ieri lo ha amabilmente presentato ad amici ed ammiratori, a critici e a signore, assicura che non solo Pabst farà il film, ma che ha già scelto per questo l'attore protagonista: Emil Jannings. [...]

La parte di Benedetta, nipote di Bonifacio VIII, sarà interpretata da Valentina Cortese. Il regista si tratterà a Milano ancora qualche giorno per definire gli accordi. Poi si recherà a Firenze, a San Geminiano, a Siena, a Roma e sui colli romani, ad Anagni, dove nacque il fierissimo Papa, per visitare gli esterni e i luoghi dove la pellicola sarà ambientata. A fianco di Jannings chiamerà un altro grande attore dello schermo: il francese Charles Vanel. Il primo giro di manovella è previsto entro il prossimo febbraio. Il film sarà presentato al pubblico nel mese di ottobre del 1950».

Lincoln Cavicchioli, *Intervista con Pabst*, «Nuova Stampa Sera», 30 ottobre 1949

LA LEGGENDA DI GENOVEFFA

Regia: Arthur Maria Rabenalt; *soggetto:* da *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze; *sceneggiatura:* Lino de Joanna, Giu-

seppe del Ongaro, Corrado Pavolini, Carlo Terron; *fotografia:* Massimo Dallamano; *montaggio:* Loris Bellerio; *sceneggiatura:* Giancarlo Bartolini Salimbeni; *musica:* Giovanni Fusco; *interpreti:* Anne Vernon (voce Dhia Cristiani), Rosano Brazzi, Gianni Santuccio, Enzo Fiermonte, Nerio Bernardi, Anna Carena, Piero Carnabuci, Edmea Lari; *produzione:* Giorgio Venturini per Venturini Film; *origine:* Italia, 1952; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 82'.

Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Griffith.

«Sono ben quattro i padri intellettuali di questo adattamento cinematografico del soggetto di Genoveffa. E infatti, di scena in scena, allo spettatore attento diventa chiaro che era sempre un altro l'autore adatto a trattare un'atmosfera o un effetto. Ed è evidente che per Arthur Maria Rabenalt, il regista tedesco più adatto allo spirito di questa soave leggenda medioevale, ha seguito volentieri la linea tracciata dagli sceneggiatori. Il racconto del conte Sigfrido di Treviri e della sua virtuosa Genoveffa di Brabante è così diventato un dramma di "amore e gelosia" (campagna promozionale). In questo contesto il "vietato ai minori" della censura dovrebbe ripercuotersi in modo molto seducente. Perciò la regia non ha neppure dovuto dipendere da una forma accurata; nonostante la cornice naturale della romantica vallata boscosa e un autentico castello, è stato ripetutamente oltrepassato il confine del sentimentale. Al suo posto, starebbe alle scene immorali fini a se stesse e al rovesciamento di tutti i valori (la virtù diventa debolezza, l'a-

more sensualità, la fiducia leggerezza) il compito di aiutare ad assicurare le basi economiche dell'abborracciamento. Nel contempo, alla maniera dei film pseudoreligiosi italiani, alcune frasi devote e qualche scena romantica cercano di nascondere questo scopo all'onesto spettatore. La ricompensa per tali speculazioni, in questo caso, non può essere che una: restare a casa».

FJW, «film-dienst»,
n. 15, 1953

CONVERGENZE PARALLELE

GENOVEFFA DI BRABANTE

Regia: Primo Zeglio; *soggetto:* da *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze; *sceneggiatura:* Evelina Levi, Fulvio Palmieri, P. Zeglio; *fotografia:* Gabor Pogany; *scenografia:* Italo Cremona; *musica:* Piero Giorgi; *interpreti:* Harriet Medin, Gar Moore, Enrico Glori, Nerio Bernardi, Guido Notari, Oretta Fiume; *produzione:* Vittorio Vassarotti per Viva Film; *origine:* Italia, 1947; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 105'.

Copia 16mm (da 35mm) da Collezione Boschetto.

«*Genoveffa di Brabante* è tra i film che ho fatto quello che sento più mio, nel senso che l'ho seguito di più, che l'ho pensato. L'idea era quella di fare un film d'avventura che però non fosse frenetico e di cartapesta come quelli di Errol Flynn, ma che recuperasse le nostre tradizioni culturali, adattandole ai tempi e al mezzo ma rispettandole. Insomma, le leggende, i sensi di colpa,

le vittime innocenti, il romanzo popolare, i feuilleton, i cantastorie, i libretti d'opera. Per *Genoveffa* abbiamo fatto tutto in interni, l'importante era la psicologia, erano i nessi tra i personaggi, le tortuosità; è un film d'avventura in costume senza battaglie, senza inseguimenti, senza duelli: eppure la gente lo guardava senza tirare il fiato».

Primo Zeglio in Stefano Della Casa,
Intervista con Primo Zeglio,
«La Cosa Vista», n. 2, 1985

I CAVALIERI DELL'ILLUSIONE

Regia: Marc Allégret, Edgar G. Ulmer; *sceneggiatura:* Nino Novarese, M. Allégret, Salka Viertel, Aeneas Mackenzie, Hugh Gray, Vadim Plenianikov [Roger Vadim]; *fotografia:* Fernando Risi, Desmond Dickinson; *montaggio:* Maurizio Lucidi; *scenografia:* Virgilio Marchi; *musica:* Nino Rota; *interpreti:* Hedy Lamarr, Terence Morgan, Cesare Danova, Milly Vitale, Gérard Dury; *produzione:* Cino Del Duca/PCE; *origine:* Italia/Francia/USA, 1954; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 91'.

Copia DVD (da U-matic da 35mm) da Archivio Storico del Cinema Italiano.

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. Secondo alcune testimonianze, Ulmer avrebbe diretto soltanto l'episodio su *Genoveffa di Brabante*.

«È il più misterioso dei film diretti da

Ulmer in Italia. Christopher Young in *The Films of Hedy Lamarr* scrive: «Questo spaghetti-epic ebbe talmente tanti titoli durante e dopo la lavorazione che si è spesso creduto che Hedy avesse fatto più di un film nello stesso tempo. Intitolato *Eterna femmina* quando fu distribuito [?] per la prima volta in Italia, in America è stato trasmesso solo per televisione con il titolo *The Love of Three Queens* [...]» In Italia, i film sono veramente diventati due, entrambi attribuiti al solo Allégret. Esistono infatti due titoli sospettosamente simili: *L'amante di Paride* [...], nel quale la Lamarr interpreta la parte di Elena, e *Femmina o I cavalieri dell'illusione*, nel quale interpreta le parti di Genoveffa di Brabante e di Giuseppina Beauharnais».

Emanuela Martini, *Edgar G. Ulmer*, Bergamo Film Meeting, Bergamo, 1989

LA VOCE DEL SILENZIO

Regia: Georg Wilhelm Pabst; *soggetto:* Cesare Zavattini; *sceneggiatura:* G.W. Pabst, Akos Tolnay, Giorgio Prosperi, Jean Cocteau, Pierre Bost, Tullio Pinelli, Giuseppe Berto, Oreste Biancoli, Roland Laudenbach, Pietro Tompkins, Franz F. Treuberg, Bonaventura Tecchi; *fotografia:* Gabor Pogany; *montaggio:* Eraldo Da Roma; *scenografia:* Guido Fiorini; *musica:* Enzo Masetti; *interpreti:* Aldo Fabrizi, Jean Marais, Edoardo Gattorno, Frank Villard, Daniel Gélin, Paolo Stoppa, Paolo Panelli, Cosetta Greco, Rossana Podestà; *produzione:* Cines/Franco London; *origine:* Italia/

Francia, 1953; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 105'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«La frequente presenza di temi vistosi nelle opere di Pabst (temi sociali di redenzione e di miglioramento, polemi- che contro la guerra contro il razzismo e contro la dittatura) tradisce a nostro avviso una consistente struttura tematica, la quale, è ovvio, non può però rivelarsi elemento sufficiente in senso artistico, anzi spesso rende più evidente la impossibilità dell'autore a trasferirne i significati da un piano puramente polemico o programmatico a un piano poetico. [...]

Del tutto lontano emotivamente invece dal tema del film quale probabilmente avrebbe dovuto essere, almeno a giudicare dalla impostazione dei problemi dei personaggi attraverso il dialogo [...], Pabst si è accostato ad esso in modo del tutto esteriore, senza nemmeno supporre le feconde possibilità, e senza individuarne gli elementi di vivissima suggestione. Ha costruito una sciatta e discontinua vicenda, ove gli elementi pleonastici e marginali, rispetto al significato di essa, risultano strutturalmente predominanti, e ove manca del tutto una giustificazione artistica e al centro emotivo della storia, cioè la necessità di una solitudine che permetta all'uomo di ricercare al di fuori dei consueti infingimenti e menzogne la purezza e la sincerità dei propri rapporti con Dio, e all'evolversi del dramma dei personaggi, affidato a sommarie ed esteriori soluzioni o a mutamenti improvvisi e ingiustificati. La macchinosa struttura del racconto, con il suo andamento

frammentario ed episodio e con le continue inversioni temporali, e la pretenziosità figurativa delle immagini, volte spesso all'evocazione di un'atmosfera rarefatta e surreale, non fanno che confermare la freddezza emotiva dell'autore [...]. L'uso frequente del racconto a rovescio e l'inserimento delle "rievocazioni" secondo raccordi di ordine fantastico [...], il trasferimento cioè dei presupposti sintattici e grammaticali del montaggio su un piano di collegamenti ideali obbedienti soltanto ad una logica di immagini, avrebbe potuto essere fecondo di suggestioni emotive [...]; altrettanto dicasi per lo sganciamento degli elementi esterni dell'inquadratura da principi di ordine spaziale [...] rigidamente programmatici [...]: angolazioni volutamente arbitrarie [...], movimenti della camera sostitutivi di attacchi di montaggio, illuminazione del tutto sganciata da esigenze realistiche [...], immagini deformate e largo uso di "flou" [...], sovrimpressioni [...]: ma dietro a tutto questo è il vuoto emotivo più assoluto [...]. L'unico personaggio che si veste di una certa umanità e la cui ansiosa problematica trova una soluzione abbastanza efficace in elementi di ordine narrativo, è il sacerdote».

Nino Ghelli, «Bianco e Nero»,
marzo 1953

COSE DA PAZZI

Regia: Georg Wilhelm Pabst; *sceneggiatura:* Leo Lania, Bruno Valeri, Bruno Paolinelli; *fotografia:* Mario Bava; *montaggio:* Mario Serandrei; *scenografia:*



dal film *Cose da pazzi*

Franco Lolli; *musica:* Mario Nascimbene; *interpreti:* Aldo Fabrizi, Carla Del Poggio, Enrico Viarisi, Lia Di Leo, Lianella Carell, Arturo Bragaglia, Rita Giannuzzi (voce Adriana Parrella), Enzo Fiermonte (voce Mario Colli), Piero Palermini (voce Otello Toso); *produzione:* B. Paolinelli per Kronos; *origine:* Italia, 1954; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 83'.

Copia 35mm da Cineteca Griffith.

«L'idea di lavorare con questo regista austriaco, uno dei grandi registi della storia del cinema [...] mi eccitò moltissimo. Purtroppo quando vidi il suo film in fase di montaggio, rimasi molto deluso. [...]

Una favola simbolica ambientata in una delle tante "ville della quiete", in cui si sostiene il paradossale assunto che l'autentica felicità si può trovare soltanto nel mondo del "sogno", nel regno della "follia". L'idea poteva determinare un film grottesco e pieno di sapore. Invece

Pabst aveva trattato l'argomento con la leggerezza di un elefante in un negozio di cristalleria, senza riuscire ad azzeccare il tono giusto. Trovai una soluzione che mi parve felice, subito accettata da Pabst: una filastrocca infantile, spiritosamente variata da un quartetto di armoniche a bocca, che suonando davanti al microfono avvolto in una carta velina, sembravano strumenti giocattolo. Era l'effetto di "sogno" e di "follia" desiderato dal regista. In una sequenza in cui Carla Del Poggio, ricoverata sana in mezzo ai pazzi, si affaccia smarrita al corridoio del manicomio, interruppi di colpo l'orchestra per fare intervenire il suono di uno strumento che creava una atmosfera angosciosa. Il regista trovò subito che l'effetto era "wonderful", sublime, meraviglioso e si congratulò con me perché avevo interpretato perfettamente lo stato psicologico della protagonista e avevo scelto lo strumento adatto. Solo più tardi gli spiegai che non si trattava di uno strumento, ma del respiro contemporaneo di quattro persone davanti al microfono».

Mario Nascimbene, *Malgré moi, musicista*, Edizioni del Leone, Venezia, 1992

STELLA DI RIO STERN VON RIO

Regia: Kurt Neumann; *soggetto:* Hans Fritz Köllner; *sceneggiatura:* Friedrich Kohner; *fotografia:* Willy Winterstein; *montaggio:* Walter Wischniewsky; *scenografia:* Gabriel Pellon, Hans-Jürgen Kiebach; *musica:* Willi Mattes; *interpreti:* Maria Frau, Franco Andrei, Johannes

Heesters, Folco Lulli, Willy Fristch, Jester Naefe, Kurt Lecher, Martha Klauss; *produzione:* CCC-Film/Hermes; *origine:* RFT/Italia, 1955; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 94'.
Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Griffith.

Revisione preventiva del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, 3 febbraio 1955: «A Douradinho, piccolo centro diamantifero dell'Amazonas si danno convegno i gauchos e i garimpeiros della regione. Ognuno di questi cercatori di diamanti vive nella speranza di poter un giorno trovare una pietra degna di un Re, per sottrarsi all'inferno dell'Amazonas e andare a fare il signore a Rio o a São Paulo. [...]

Il lavoro presenta un certo interesse spettacolare, sia per l'ambientazione (con il suo corollario di musiche esotiche) sia per l'intrinseco sviluppo della trama, articolate con abilità su schemi e attraverso colpi di scena di sicuro effetto. Certo questo genere di lavori ambientati in climi caratteristici (nel caso in questione: la foresta del Brasile, le concessioni diamantifere dell'Amazonia, gli sfondi e le atmosfere delle *fazende*, il carnevale, le feste e le musiche di Rio, ecc.) dovrebbero essere girati veramente "in loco" ai fini della loro genuinità. Non è questo il caso del film in questione che sarà invece realizzato quasi interamente in Germania, con qualche esterno in Brasile (che poi sarà forse usato in trasparente)».

CONVERGENZE PARALLELE

[TRAILER] **LA SULTANA SAFIYÉ**

Regia, soggetto: Mario Trombetti, Fikri Rutkay, G.D. Martin; *sceneggiatura:* G.D. Martin, F. Rutkay, Michele Nesci, Antonio Santoni; *fotografia:* Renato Del Frate; *montaggio:* Antonietta Zita; *scenografia:* Gastone Simonetti; *musica:* Gino Filippini; *interpreti:* Maria Frau, Mahir Ozerden, Mariolina Bovo, Carlo Giustini, Atif Kaptan; *produzione:* Mario Trombetti per Produzione Trombetti/Efikal; *origine:* Italia/Turchia, 1955; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 3' (trailer).

Copia 35mm da Archivio Storico del Cinema Italiano.

Co-produzione italo-turca, con la collaborazione alla regia di Fikri Rutkay per la parte girata in Turchia. Il film è stato iniziato nell'autunno del 1953 da G.D. Martin (Giuseppe De Martino), che per motivi di salute ha però abbandonato la lavorazione, lasciando la regia a Rutkay e al produttore.

«Questo film di coproduzione italo-turca, diretto da Mario Trombetti e Fikri Rutkay, narra la storia di Cecilia Venier, una nobile fanciulla veneziana che, avendo sposato il principe turco Murad ed essendo così divenuta sultana, riuscì con accorta politica a impadronirsi delle redini dell'Impero musulmano fino a istaurare un lungo periodo di pace tra questo e la Serenissima. Tale storia è complicata, per amore del romanzesco, da torbidi intrighi di palazzo, da rapimenti di ancelle e dalle complicazioni

sentimentali obbligatorie in questo genere di pellicola. Girato proprio nei palazzi dell'epoca, parte a Venezia e parte a Istanbul, il film è scenograficamente accurato e sfarzosso, pur non essendo a colori; la verità storica vi è rispettata nei limiti del possibile; ma dialogo e sceneggiatura sono di una sconcertante banalità. Tra gli attori italiani e turchi che vestono con maggiore o minore disinvoltura i ricchi costumi dell'epoca, Carlo Giustini e Mahir Ozerdem, Mariolina Bovo e Carla Calò, Atif Kaptan e Cahit Irgat, primeggia con patetica avvenenza Maria Frau».

Vice, *La sultana Safiyé*,
«Il Messaggero», 16 luglio 1955

MARCIA O CREPA

Regia: Frank Wisbar; *sceneggiatura:* F. Wysbar, Mino Guerrini, Milton Krims, William Demb, Giuseppe Mangione; *fotografia:* Cecilio Paniagua; *montaggio:* Mario Serandrei; *scenografia:* Enrique Alarcón; *musica:* Angelo Francesco Lavagnino, Nini Rosso; *interpreti:* Stewart Granger, Dorian Gray, Carlos Casaravilla, Ivo Garrani, Hans von Borsody, Peter Carsten, Fausto Tozzi, Maurizio Arena, Riccardo Garrone; *produzione:* Tempo/Galatea/Monachia-Zeynfilm/Midega; *origine:* Italia/Spagna/RFT, 1962; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 104'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Marcia o crepa* di Frank Wisbar [...] ha una travagliata storia produttiva. Si tratta di una coproduzione tripartita tra Italia, Spagna e Germania Occidentale. La Galatea partecipa all'operazione for-

nendo un minimo garantito per l'estero di 200 milioni (la distribuzione negli Stati Uniti era stata assunta dalla AIP), su un costo totale del film decisamente più alto di *Un giorno da leoni*: 785 milioni. [...] Non abbiamo avuto modo di vedere *Marcia o crepa*, chi ne avuto la possibilità lo descrive come un film di guerra, più che di impegno sociale (lo sfondo è quello della guerra d'Algeria). Il cast è internazionale e tra gli attori spiccano i nomi di Dorian Gray e Stewart Granger. Wisbar, regista del film, si era formato a Hollywood tra gli anni trenta e quaranta e nel 1959, dopo essere rientrato in Germania, aveva diretto *Stalingrado* [...]. Il film esce più o meno regolarmente sui principali mercati esteri, anche se non siamo in possesso di dati che ne verifichino in modo rigoroso l'affermazione o meno nelle sale. In Italia il film incassa comunque più di trecento milioni. Una nota isolata, proveniente dal delegato dell'Unitalia a Bonn informa che il film nel territorio tedesco "fu rappresentato per la prima volta il 6 febbraio 1963. In tutte le città importanti il successo fu buono; in quelle piccole e nei paesi non ebbe, al contrario, accoglienze favorevoli".

Simone Venturini, *Galatea Spa (1952-1965). Storia di una casa di produzione cinematografica*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, 2001

LA ROSSA DIE ROTE

Regia: Helmut Käutner; *soggetto*: dal romanzo di Alfred Andersch; *sceneggiatu-*



dal film *La rossa (Die Rote)*

ra: H. Käutner, A. Andersch; *fotografia*: Otello Martelli; *scenografia*: Saverio D'Eugenio, Robert Stratil; *montaggio*: Klaus Dudenhöfer; *musica*: Emilia Zanetti; *interpreti*: Ruth Leuwerik (voce Anna Proclemer), Rossano Brazzi, Giorgio Albertazzi, Harry Meyen, Richard Münch, Gert Fröbe; *produzione*: Real-film GmbH & Co./Magic Film/Compagnia Cinematografica Champion; *origine*: RFT/Italia, 1962; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 94'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«È uno di quei film che mi stanno più a cuore. [...] Dal punto di vista recitativo, della fattura e del soggetto è particolarmente suggestivo e mi sembra anche riuscito. Ho fatto soltanto un paio di enormi errori, che mi hanno invisato il grande pubblico. Uno degli errori è stato aver ingaggiato per questo ruolo una delle migliori attrici tedesche, già etichettata – nel senso che il pubblico non avrebbe voluto vederla in quella parte. Sin dall'inizio Ruth Leuwerik è stata un buco nell'acqua per questo

soggetto. Sebbene sia sempre – nel frattempo ho rivisto il film svariate volte – un'interprete ideale. Se non fosse stata celebre, da qui avrebbe iniziato una carriera. Ma lei, che per molti anni è stata l'irreprensibile dama della società tedesca, la madre profondamente amorevole, in questo film recita una figura di donna moderna, rotta, una segretaria, che ha vissuto con due uomini ed è caduta vittima di un terzo a Venezia: questo è un qualcosa che la gente non voleva sapere di lei» (Helmut Käutner).

TEMPESTA SU CEYLON

Regia: Gerd Oswald, Giovanni Roccardi; *sceneggiatura:* Ludwig Bruckmann, Arnaldo Marrosu, Fabrizio Taglioni, Leopoldo Trieste; *fotografia:* Bitto Albertini; *montaggio:* Enzo Alabiso; *sce-nografia:* Lamberto Giovagnoli; *musica:* Francesco De Masi; *interpreti:* Lex Barker, Eleonora Rossi Drago, Ann Smyrner, Magali Noël, Hans Nielsen, Maurice Ronet, Peter Carsten, Franco Fabrizi; *produzione:* Enrico Bomba per FICIT/Rapid/Paris; *origine:* Italia/RFT/Francia, 1963; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 85'.

Copia BetaSP (da 35mm) da Cineteca Nazionale

«Nello scope a colori *Tempesta su Ceylon* i ragazzi che ancora leggono Salgari potranno trovare qualche motivo d'interesse, nonostante le ingenuità del soggetto e lo scarso mordente della regia di Gerd Oswald (e, per la versione italiana, di Giovanni Roccardi). Si tratta di un fumetto avventuroso centra-

to sulla ricerca del testamento di un maraglia defunto il cui possesso e conoscenza farà ricco chi lo trova. Buoni e cattivi si disputano il documento nascosto nei sotterranei d'un tempio buddista distrutto da un terremoto. Iniquità e ammazzamenti caratterizzano le ricerche; e senza indugiare nei particolari, per non togliere allo spettatore quel poco di tensione che il film sfodera qui e là, diremo soltanto che alla fine ancora una volta "i delitti non pagano". Interpreti anch'essi modesti: con Lex Barker, Magali Noel, Franco Fabrizi, stenterete a riconoscere Maurice Ronet per nulla paragonabile a quello di *Fuoco fatuo* e una Rossi Drago che neppure i bambini piglieranno sul serio come nefanda maharani».

Anonimo, «La Stampa»,
7 dicembre 1963

«Giravo un film a Ceylon, oggi Sri Lanka [...]. Dovevamo fare delle riprese nell'interno di una pagoda, ma era una cosa difficilissima. Ogni tempio buddista è sacro, inviolabile. Neanche le riprese in esterni ci erano state concesse. Non mi persi d'animo e caparbiamente riuscii a ottenere un colloquio con il capo dei bonzi. [...] Io rimasi solo davanti a quell'uomo che incuteva timore e rispetto. Appena fu sicuro che nel grande ambiente non ci fosse più nessuno, si alzò e mi venne incontro. Il suo viso dall'espressione indefinibile si illuminò di un sorriso enigmatico, poi: "Allora... tu sì taliano..." "Sì..." balbettai. "E sì venuto fin quaggiù a scassà u cazzo!" Io rimasi di stucco. [...] Era stato fatto prigioniero di guerra in Africa dagli inglesi che l'avevano portato lì [...].

Aveva imparato un po' la lingua locale e con uno stratagemma degno di un napoletano si era autoeletto capo bonzo. Mi fece avere il permesso di girare gli esterni della pagoda».

Bitto Albertini, *Tra un ciak e l'altro*,
Boemi, Catania, 1998

Expanded Dreyer, I.

Contro il sacrificio



GINEVRA DEGLI ALMIERI

Regia: Guido Brignone; *soggetto:* Luigi Bonelli, Ivo Perilli; *sceneggiatura:* G. Brignone, L. Bonelli, I. Perilli; *fotografia:* Ubaldo Arata; *montaggio:* Giuseppe Fatigati; *scenografia:* Gastone Medin; *musica:* Gian Luca Tocchi; *interpreti:* Elsa Merlini, Amedeo Nazzari, Umberto Palmari, Ugo Ceseri, Maurizio D'Ancora, Luigi Almirante, Tina Lattanzi; *produzione:* Aldo Vergano per Capitani/ICAR; *origine:* Italia, 1935; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 90'.

Copia 16mm (35mm) da Collezione Boschetto.

«Ginevra degli Almiri, eccezione fatta per il teatro delle marionette, è personaggio da farsa. La sua avventura quasi d'oltretomba si prestava quindi per un film buffonesco, per una caricatura del dramma storico come vuol essere appunto questo realizzato dal Brignone su scenario di Bonelli e Perilli. L'impresa è in gran parte riuscita. Le situazioni dell'infallibile effetto che l'argomento presentava, l'assieme degli interpreti tra i quali primeggia Elsa Merlini, una messinscena decorosa, hanno offerto al regista, per la prima volta alle prese con un film di tal genere, quanto di meglio potesse desiderare. La sua *Ginevra* è divertente, gustosa. Forse si poteva sfruttare meglio lo spavento dei fiorentini dinanzi a colei che credono lo spettro della ragazza uccisa dall'epidemia, ricavandone altri elementi di comicità. Ma non si può chiedere troppo a un primo saggio».

Enrico Roma, *I nuovi film*,
«Cinema Illustrazione», 1 gennaio 1936

«La preparazione di *Ginevra degli Almiri*, l'ultimo film di cui ho curato la produzione, ha richiesto quattro mesi di preparazione, dal luglio al novembre di quest'anno. [...] Avevo visto in quei giorni, al Teatro Argentina di Roma, un giovane attore che mi aveva fatto una certa impressione: Amedeo Nazzari. Aveva un viso strano e una figura imponente che pensavo avrebbero potuto interessare il pubblico, soprattutto quello femminile. L'invenzione di questo nuovo attore cinematografico ha richiesto uno studio accurato per la ricerca delle luci idonee e per la scelta dei costumi che si adattassero alla sua figura eccezionale. La difficoltà maggiore è stata quella di convincere lo stesso Nazzari delle sue qualità cinematografiche: egli non aveva nessuna fiducia in se stesso. [...] La realizzazione di *Ginevra degli Almiri* richiedeva una scenografia di Firenze trecentesca. Dopo vari sopralluoghi a Firenze, S. Gimignano, ecc. mi sono convinto che se fossimo andati a girare gli esterni laggiù avremmo corso il rischio di presentare un'arida documentazione fotografica di luoghi che non avrebbero risposto alle esigenze del film. Convinsi perciò i miei amici produttori Liborio Capitani e Alfredo Proja a fare un ulteriore sforzo finanziario, che è stato veramente un atto di coraggio, per ricostruire un intero quartiere della Firenze trecentesca».

Aldo Vergano, *Parla Aldo Vergano*,
«Cinema Illustrazione», 1 gennaio 1936

CATERINA DA SIENA

Regia: Oreste Palella; *soggetto:* Ferdinando Leonardi; *sceneggiatura:* F. Leo-

nardi, O. Palella; *fotografia*: Alfredo Lupo; *scenografia*: Angelo D'Arpino; *musica*: G.C. Carignani, Leopoldo Perez Bonsignore; *interpreti*: Regana De Liguoro, Rina De Liguoro, Diego Muni, Ugo Sasso, Armando Micchettoni, Guido Gentili, Giulia Martinelli, Mario Orteni; *produzione*: L. Perez Bonsignore per Cigno Film; *origine*: Italia, 1947; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 85'.

Copia 35mm da La Cineteca del Friuli.

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

Caterina da Siena, «Rivista del Cinematografo», ottobre-novembre 1947

«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

OKIBA NON VENDERMI!

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

mente 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. Artistici perché la vicenda veniva trasfigurata in una superiore visione sentimentale, con intreccio e definizione dei caratteri; documentari perché voleva testimoniare non solo usi e costumi di quelle genti con tendenza etnografica, ma anche la loro anima genuina. 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. La casa produttrice Edizioni Negrizia aveva già in

passato girato alcuni documentari missionari sulla vita delle tribù negre. Ma questo va oltre alla semplice esigenza documentaristica. Esso rappresenta, al di là di ogni valutazione critica, un positivo esperimento di moderna missionariologia. Abbandonando gli schemi usuali di certo pietismo talvolta fumettistico, si è qui tentato di affrontare il dramma psicologico dei catecumeni nelle terre pagane con i mezzi espressivi più moderni».

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

Il discorso d'amore di Gertrud.

Omaggio a Breda Beban



Photo: Miro Vesović

BREDA BEBAN

Artista, regista, curatore e produttore creativo. Le sue ultime mostre hanno avuto luogo presso Kalfayan Galleries, Atene; Camden Arts Centre, Londra e Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo.

Le sue opere fanno parte delle collezioni permanenti di: Tate Britain, UK; Fondazione Weltkunst, Svizzera; Museo di Arte Moderna, Serbia; Museo di Arte Contemporanea, Croazia e Speed Art Museum, Stati Uniti.

Originaria dall'ex Jugoslavia, nata nel 1952 a Novi Sad (Serbia), cresciuta in Macedonia e in Croazia, dal 1991 viveva e lavorava a Londra, dove è considerata uno degli artisti più significativi in Gran Bretagna.

È scomparsa il 23 aprile 2012, lasciando numerosi progetti incompiuti.

MY FUNERAL SONG

Regia, fotografia, produzione: Breda Beban; *montaggio:* Steve Sprung; *interpreti:* Eveline Schlieff, Dušan Lazarević, Ana Čavić, Irena Micha, Pablo Casacuberta; *origine:* Gran Bretagna 2008-10; *formato:* video, col; *durata:* 28'.

Courtesy of the Artist's Estate and Kalfayan Galleries (Athens-Thessaloniki)

«Ogni volta che voglio commuovere le persone senza sconvolgerle, uso la musica» (Breda Beban).

In *My Funeral Song* Breda Beban riprende i suoi amici stretti mentre intraprendono viaggi interni in previsione della morte. Il progetto esplora il potere di una canzone amata nel compri-

mere la visione della vita in un momento decisivo, allo tempo stesso emozionale e filosofico, malinconico e pieno di gioia.

Talvolta abbiamo sentito un amico dire “Se dovessi morire domani, che sia questo il brano suonato al mio funerale”.

Breda Beban semplicemente riprende alcuni dei suoi amici mentre ascoltano il loro brano preferito.

I filmati sono tutti diversi. In uno il protagonista cade a pezzi, in un altro c'è una tempesta che infuria nello sfondo e un altro filmato ancora è molto irritante. Secondo l'autrice tutti rivelano l'indole dei protagonisti.

Quando le chiedono, mentre gira, perché lo vuole fare, lei risponde: «Saprò probabilmente fra due, tre anni, perché l'ho voluto fare a questo punto della mia vita». L'artista completa l'opera poco prima della scoperta della grave malattia e, assurdamente come la vita, *My Funeral Song* è di fatto il suo ultimo lavoro.

FUORI CAMPO

The Adventure of the Real Breda Beban
allo Studio Tommaseo.

In mostra la serie di 13 fotografie *Arte Vivo* e in visione i video/film: *Jason's Dream, Let's Call it Love, Walk of Three Chairs, How to Change your Life in a Day* e *I Can't Make You Love Me*.

L'evento è realizzato da Trieste Contemporanea, in collaborazione con I mille occhi e Kalfayan Galleries (Athens-Thessaloniki).

La stella della rinascita del cinema italiano. Lia Franca da Trieste alla Cines



LIA (LYA) FRANCA

Nome d'arte di Livia Penso, nata a Trieste il 2 ottobre 1912 e deceduta a Roma il 23 luglio 1988. La sua non lunga carriera inizia già nel 1927, quando risultò vincitrice del primo concorso di Miss Trieste, organizzato con lo scopo di proporre volti nuovi all'arte cinematografica. Livia Penso comparve insieme alle altre due vincitrici in un filmato dal titolo *Il trionfo di Venere*, realizzato in quell'occasione da Gustavo Petronio e oggi purtroppo perduto. Assecondata dalla famiglia, che per sorreggerla in quella avventura si trasferì da Trieste a Roma, Livia entrò quindi a far parte del mondo del cinema, ottenendo una scrittura con la Cines di Stefano Pittaluga.

La sua carriera artistica, sotto il nome di Lia Franca, inizia con una partecipazione al cortometraggio *Arietta antica* e, soprattutto, con la parte di protagonista femminile in *Resurrectio* di Alessandro Blasetti, film che detiene un primato "non ufficiale": è il primo lungometraggio sonoro girato in Italia, anche se a causa dei numerosi problemi che sorsero in fase di post-produzione fu distribuito solo dopo *La canzone dell'amore*. Dopo altri ruoli minori, nel maggio del 1932 iniziarono quindi le riprese del film *Gli uomini, che mascalzoni...*, per la regia di Mario Camerini, che vedeva Lia Franca in veste di protagonista femminile accanto a Vittorio De Sica. Il film fu presentato alla prima Esposizione internazionale d'arte cinematografica di Venezia ed ottenne un immediato successo.

Fu la consacrazione artistica definitiva, ma proprio allora, all'inizio di una sfol-

gorante carriera, l'attrice decise di abbandonare le scene e sposare il produttore Giuseppe Sequi.

ARIETTA ANTICA

Regia: Mario Almirante; *fotografia:* Carlo Montuori; *scenografia:* Gastone Medin; *interpreti:* Lia Franca, Gino Sabatini, Guido Parigi; *produzione:* Cines; *origine:* Italia, 1930; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 5'.

Copia 35mm ristampata da negativo alla Cineteca Nazionale. © Ripley's Film.

«La produzione di *short* della Cines è infatti particolarmente ricca in quegli anni e denota un notevole sforzo produttivo: quasi sessanta documentari – oltre ad attualità varie e qualche film pubblicitario – che testimoniano, nei titoli del primo periodo (*Grande concerto*, *Ninna nanna*, *Arietta antica*, *Notturno*, *Melodie della Pampa*, *Armonie di Sicilia*, ecc.) l'intenzione di privilegiare l'aspetto sonoro e musicale della pellicola, in maniera ingenua e banale, se si vuole, ma con l'entusiasmo tipico di chi ha scoperto il nuovo "giocattolo».

Alfredo Baldi, *Cines in 'corto'*, «Immagine», n. 20, primavera 1992

RIVISTA CINES. NUMERO SPECIALE DEDICATO AGLI STABILIMENTI CINES

Coordinamento: Carlo Campogalliani; *interventi:* Elio Steiner, Dria Paola, Lia Franca, Grazia del Rio, Elvira Marchionni, Ettore Petrolini, Carlo Campogalliani, Armando Falconi, Giuseppe Bottai, Stefano Pittaluga; *produzione:* Cines;

origine: Italia, 1930; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 12'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

© Ripley's Film.

Le Riviste Cines, prodotte in 19 numeri tra il 1930 e il 1932, sono cinegiornali di varietà, costume, spettacolo e curiosità che documentano la centralità della Cines nell'organizzare e promuovere la cultura visiva e spettacolare di quel periodo. Il primo numero, presentato nel settembre 1930, è dedicato all'inaugurazione dei nuovi stabilimenti Cines di via Vejo (23 maggio 1930) e contiene anticipazioni e retroscena dei film allora in produzione (*Resurrectio*, *Medico per forza* e *Napoli che canta*).

RESURRECTIO

Regia, soggetto: Alessandro Blasetti; *sce-neggiatura:* A. Blasetti, Guglielmo Zorzi; *fotografia:* Carlo Montuori; *montaggio:* Ignazio Ferronetti, A. Blasetti; *scenografia:* Gastone Medin; *musica:* Amedeo Escobar; *interpreti:* Daniele Crespi, Lia Franca, Venera Alexandrescu, Giorgio Bianchi; *produzione:* Stefano Pittaluga per Cines; *origine:* Italia, 1931; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 64'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

© Ripley's Film.

«*Resurrectio* viene girato fra la fine del 1929 e la metà del 1930 (a quanto afferma la didascalia premessa alla copia ristampata dalla Cineteca Nazionale). È il primo lungometraggio sonoro prodotto in Italia, ma non il primo a essere distribuito. La Cines di Pittaluga, insoddi-

sfatta del risultato, preferisce anteporgli *La canzone dell'amore* di Gennaro Rigghelli. [...] Vedendo e ascoltando il film, capisco le perplessità di Pittaluga e Blasetti; ma non le condivido. Se il film è stato fatto uscire tardivamente, e poi “dimenticato”, è a mio avviso soprattutto perché non corrispondeva al progetto di “rinascita” sia tecnica che artistica del cinema italiano comune ai due pionieri. *Resurrectio* è infatti un film sostanzialmente sperimentale. Ma sentiamo Blasetti: Pittaluga “mi chiese [...] di fare quattro documentari per sperimentare diverse forme di sonoro: il dialogo, la musica, i rumori. Io gli dissi: ma guardi Pittaluga, se io le faccio tre documentari lei spende del denaro e non ne fa niente, se io le faccio un film, viceversa, cercando di combinare queste tre atmosfere, lei riporta a casa un po' di denaro. [...] Ho associato l'atmosfera autentica mattutina della città che si sveglia, di operai che vanno al lavoro, di donne che vanno alla spesa, con un'atmosfera puramente e nettamente musicale, e con un'altra atmosfera ancora diversa cioè un luogo di ballo in cui la musica, i rumori, il dialogo fossero legati insieme. Infine, una quarta atmosfera: il puro dialogo semplice, senza rumori, senza musica, senza niente».

Adriano Aprà, *La resurrezione della forma*, in Stefano Masi (a cura di), *A. Blasetti (1900-2000)*, Comitato Alessandro Blasetti per il centenario della nascita, Roma, 2001

CORTE D'ASSISE

Regia: Guido Brignone; *soggetto:* Giuseppe Romualdi; *sceneggiatura:* G. Bri-

gnone, Mario Serandrei; *fotografia*: Ubaldo Arata, Massimo Terzano; *scenografia*: Gastone Medin; *musica*: Pietro Sassòli; *interpreti*: Marcella Albani, Lia Franca, Elvira Marchionni, Carlo Ninchi, Renzo Ricci, Elio Steiner, Franco Coop, Giorgio Bianchi, Rosetta Calavetta, Mercedes Brignone, Giovanni Cimara; *produzione*: Cines; *origine*: Italia, 1930; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 72'.
Copia BetaSP (da negativo 35mm alla Cineteca Nazionale). © Ripley's Film.

«Tutti i films che si basano su di una speciale situazione drammatica, e particolarmente quelli di carattere giudiziario, richiedono una preparazione quanto mai minuziosa, uno studio accuratissimo, un controllo assiduo e costante; per alimentare dal principio alla fine quell'atmosfera di suggestione destinata a mantenere viva l'attenzione del pubblico è indispensabile un senso di misura e di proporzione che le esigenze del film parlante rendono più delicato. Nel caso di *Corte d'Assise* poi non bisogna dimenticare che si tratta di un film che dovrà proprio dimostrare fino a che punto si può giungere col film parlante. [...] Non si creda perché si tratta di un processo, che si debba far assistere il pubblico ad uno di quei tornei oratori che sono nella consuetudine di certi drammi passionali e sensazionali sottoposti al giudizio dei giurati. [...] Vi sono frequenti richiami agli avvenimenti che hanno determinato il processo, ma con tutto ciò concepito e realizzato in modo da mantenere viva l'attenzione intorno al misterioso delitto accaduto in una villa signorile e che coinvolge e travolge persone del gran mondo in un

crescendo di situazioni sempre più imprevedute e sensazionali, che si distruggono e si rinnovano a vicenda, suscitando continue emozioni e mantenendo la curiosità del pubblico sospesa fino alla impreveduta ed imprevedibile conclusione. [...] L'attrezzatura della Cines consente le più audaci risorse di dinamismo. Lo svolgimento del processo è alimentato da un giuoco continuo di spostamenti e di inquadrature che hanno la costante funzione di dare un proporzionato risalto ad ogni elemento della vicenda. Le macchine da ripresa si stanno abituando alle più strane ed impensate acrobazie. Malgrado "l'entrave" delle cuffie antisonore i nostri operatori sono riusciti a fare delle panoramiche dell'aula con ben dodici spostamenti d'obiettivo».

Guido Brignone in U. Ugoletti,
Corte d'assise, «La Domenica
del Cinema», n. 5, 1930

LA STELLA DEL CINEMA

Regia: Mario Almirante; *sceneggiatura*: Gian Bistolfi; *fotografia*: Anchise Brizzi, Gioacchino Gengarelli; *musica*: Pietro Sassòli; *interpreti*: Grazia Del Rio, Sandra Ravel, Elio Steiner, Fulvio Testi, Giuseppe Masi, Turi Pandolfini, Daniele Crespi, Lia Franca, Leda Gloria, Dria Paola, Isa Pola, Mercedes Brignone, Guido Brignone, Marcella Albani, Carlo Campogalliani, Gennaro Righelli; *produzione*: Cines; *origine*: Italia, 1931; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 70'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.
© Ripley's Film.

«L'idea di mettere in scena a scopo evidentemente reclamistico, una vicenda qualunque che desse modo di mostrare allo spettatore, come in una *revue*, lo stabilimento in tutti i suoi aspetti e nel suo retroscena, con le sue quotidiane peripezie, non era nuova. Si può dire che tutte le Case americane abbiano preceduto la Cines in questa civetteria; ma l'Almirante ha saputo dar veste esteriormente nuova allo spettacolo, creando gustosi quadretti e muovendo con bravura i molti ingredienti che han servito a mettere assieme il film. Non altrettanto felice è stato nella scelta dell'argomento, di cui si poteva fare anche a meno, se non si aveva il coraggio di uscire dalla solita storia dell'esordiente che ha un fidanzato tra le comparse e la cui fortuna capita improvvisamente, per puro caso, con gran dolore del giovanotto che si vede sfuggir di mano la tenera colomba, promossa *vamp* irresistibile e acclamata dagli ammiratori».

Enrico Roma, *I nuovi films*,
«Cinema Illustrazione», 1 luglio 1931

GLI UOMINI, CHE MASCALZONI...

Regia: Mario Camerini; *soggetto:* Aldo De Benedetti, M. Camerini; *sceneggiatura:* A. De Benedetti, M. Camerini, Mario Soldati; *fotografia:* Massimo Terzano, Domenico Scala; *montaggio:* Fernando Tropea; *scenografia:* Gastone Medin; *musica:* C.A. Bixio; *interpreti:* Vittorio De Sica, Lia Franca, Cesare Zoppetti, Aldo Moschino, Pia Liotti, Maria Denis; *produzione:* Cines; *origine:* Italia, 1932; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 67'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.
© Ripley's Film.

«Lya Franca parte oggi per Venezia; un telegramma della Pittaluga-Cines l'ha invitata al Festival mondiale della cinematografia, dove l'Italia sarà rappresentata da *Gli uomini, che mascalzoni...*, l'ultimo film interpretato dalla Franca alla Cines, regista Mario Camerini. Tutta la nostra curiosità è per questo film. «Ma io non ne so niente!» sorride Lya Franca. «Anzitutto non ho veduto ancora il film, malgrado lo abbia interpretato io; [...]. Ho riveduto un'unica scena del film, nella quale mi hanno fatto piangere, perché la protagonista doveva piangere. Ebbene: rivedendo la scena, ho pianto ancora. [...]

«Del resto non so come mi giudicherà il pubblico. Certo che sento di essere un'altra, oggi, dal tempo di *Corte d'assise* e di *Resurrectio*. Credo di aver imparato qualche cosa, guardando gli altri. Posso dire di aver ricominciato daccapo con il film di Camerini. Mi hanno persino rifatto il provino prima di affidarmi quel nuovo ruolo, malgrado io fossi alla Cines ormai da due anni. [...]

«Abbiamo girato il film a Milano, in piazza del Duomo, alla Fiera e sui Laghi. Non so perché, ma io lo chiamo il film delle commesse. Il protagonista è un uomo, e non potrebbe essere altrimenti con quel suo titolo spregiudicato. Vittorio de Sica, il protagonista, è un attore eccellente, di quelli che conquistano subito il pubblico. Il de Sica canta nel film (e la canta proprio a me) una canzone che ritengo diverrà popolare, *Parlami d'amore Mariù*. Il nostro film

ha qualche cosa di veramente originale: è un film senza un bacio”.

Usosar, *Una diva triestina al festival di Venezia*, «Il Popolo di Trieste», 6 agosto 1932

CONVERGENZE PARALLELE

Attimo per attimo

L'ULTIMA AVVENTURA

Regia: Mario Camerini; *soggetto:* Oreste Biancoli, Dino Falconi; *sceneggiatura:* M. Camerini, Tomaso Smith; *fotografia:* Ubaldo Arata; *montaggio:* Giuseppe Fatigati; *scenografia:* Gastone Medin; *musica:* Ezio Carabella; *interpreti:* Armando Falconi, Diomira Jacobini, Cesare Zoppi, Carlo Fontana, Elisa Masi, Pino Locchi; *produzione:* Cines; *origine:* Italia, 1932; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 76'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

© Ripley's Film.

«Quest'ultima avventura di “Armando” non ha la fresca giocondità di *Rubacuori* e *Patatrac!* Di comune, con le precedenti giornate della trilogia, ha il personaggio centrale, o per meglio dire l'interprete, il quale, dato il suo stile cinematografico – affatto dissimile da quello teatrale – s'impone agli autori, più che non gli autori s'impongono a lui. Sullo schermo Armando è “il buon ragazzo” (questo avrebbe dovuto essere il titolo del film), eternamente ventenne. Dimentico delle sue primavere (e il fisico eccezionale, beato lui, lo aiuta a dimenticarle), egli ripete, direi con automimetismo, quello che ha sempre fatto, da che ebbe l'uso della ragione.

Niente di straordinario, dopo tutto. Ama godersi la vita, con spensieratezza, in buona salute e, possibilmente, in pace col prossimo. Un buon sarto, una buona tavola, una (o più) bella amante, un buon letto e un bel paesaggio, da incorniciarvi tutto questo ben di Dio. Ideale borghese, elementare, tradizionale. E nessuno si accorgerebbe della sua esistenza, se il gaudente Armando non avesse oltrepassato da un pezzo l'età del dongiovannismo sfrenato. [...] Questa volta però [gli autori] han dovuto sfociare nel sentimentale, pare per desiderio dell'attore il quale, forse stanco della propria fortuna sfacciata, ha voluto assaporare l'amaro di una sconfitta. O non è dovuto piuttosto, chissà, a un piccolo esame di coscienza? [...] Fatto sta che, all'ultimo, si fa portar via l'amante da un giovanotto. Ma la cosa è tanto insolita che ne piangono tutti e tre. Non preoccupiamocene. La prossima volta, Armando si vendicherà».

Enrico Roma, *I nuovi films*, «Cinema Illustrazione», 16 marzo 1932

ULISSE

Regia: Mario Camerini; *soggetto:* dal poema di Omero; *sceneggiatura:* Franco Brusati, M. Camerini, Ennio De Concini, Ivo Perilli, Hugh Gray, Ben Hecht, Irwin Shaw; *fotografia:* Harold Rosson; *montaggio:* Leo Catozzo; *scenografia:* Flavio Mogherini; *musica:* Alessandro Cicognini; *interpreti:* Kirk Douglas (voce Emilio Cigoli), Silvana Mangano (voce Lydia Simoneschi), Anthony Quinn (voce Mario Pisu), Rossana Podestà (voce Miranda Bonansea), Franco Interlen-

ghi (voce Gianfranco Bellini), Evi Maltagliati, Piero Lulli (voce Pino Locchi), Tania Weber (voce Clelia Bernacchi), Teresa Pellati; *produzione*: Dino De Laurentiis e Carlo Ponti per Lux/Ponti-De Laurentiis; *origine*: Italia, 1954; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 104'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«L'opera realizza bene gli interessi cameriniani, a partire dall'interpretazione "borghese" di Ulisse, definito come un giornalista curioso del mondo. Questa curiosità entra in conflitto col desiderio di ritrovare la felicità nel rapporto con la moglie e col figlio, una delle molle del cinema italiano degli anni '50. La vicenda si sviluppa attraverso dei flashback la cui necessità prima sembra quella di partire dalla prima sequenza di cui fu pronta la sceneggiatura, quella di Ulisse che si sveglia in riva al mare e incontra Nausicaa [...]. Ulisse non ricorda né il proprio nome né la patria, e nei flashback rievoca gli episodi di Polifemo e delle sirene (di cui è l'unico – legato mentre i compagni hanno la cera nelle orecchie – a sentire le voci off, camuffate con quelle della moglie e del figlio). Ma il flashback centrale è quello di Circe, dove il film ha la bella idea di far interpretare il personaggio alla stessa interprete di Penelope: una grande Mangano, delautentisamente famigliare e sicura in una parte, lattuadianamente-desantisianamente sensuale ma introversa nell'altra [...]. Se i trucchi del film saranno vincenti, quelli della maga non le permettono di far vincere il proprio amore e trattenere Ulisse. Riscoprendo in flashback la propria decisione di partire

Ulisse decide contemporaneamente di abbandonare Nausicaa, che non ha la forza delle sembianze della Mangano ma la tenera bellezza giovanile di Rossana Podestà, la quale diventerà una diva delle produzioni storico-mitologiche generate da questo film».

Sergio Grmek Germani, *Mario Camerini*,
La Nuova Italia, Firenze, 1980

JUSTINE

RAPPORTO A QUATTRO

Regia: George Cukor; *soggetto*: da un romanzo di Lawrence Durrell; *sceneggiatura*: Lawrence B. Marcus; *fotografia*: Leon Shamroy; *montaggio*: Rita Roland; *scenografia*: William J. Creber, Jack Martin Smith; *musica*: Jerry Goldsmith; *interpreti*: Anouk Aimée, Anna Karina, Dirk Bogarde, Robert Forster, Philippe Noiret, John Vernon, Michael York; *produzione*: Pandro S. Berman per 20th Century Fox; *origine*: USA, 1969; *formato*: 35mm, col.; *durata*: 116'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Per quanto riguarda la sceneggiatura di Larry Marcus, credo che sia eccellente, anche se avremmo dovuto insistere perché il film fosse di un'ora circa più lungo. Penso che tutti questi personaggi interessanti potessero facilmente durare di più nel film. Ma sento comunque di aver ottenuto qualcosa anche col poco tempo che mi è stato assegnato... Devo dire però che non mi piace e non mi piaceva l'idea di lavorare con un gruppo di attori sulla cui scelta non ho avuto nessun controllo. [...] Anna Karina, poi, ebbe anche lei

qualche problema quando venne a Hollywood con un aspetto diverso dalle riprese fatte a Tunisi. Un giorno, sul set, mi corse incontro come una bambina, lamentandosi che i suoi capelli erano completamente sbagliati per la scena. Fui piuttosto duro. Urlai un po' e dissi che era meglio finirla. Fare un film non è come discutere la tua vita privata con qualcuno. Io non farei mai una cosa simile. Il lavoro è il lavoro».

George Cukor a Aubrey Tarbox,
«Inter/View», settembre 1969

«Cukor ha fatto sempre lo stesso discorso, o quasi. La donna, le sue tentazioni, la sua natura ambigua, sono *temi* che gli sono serviti per esternare il suo amore per il teatro, la commedia e la finzione. Allo stesso tempo, ha trasportato le sue storie in ambienti quasi sempre raffinati, galanti ed eleganti. Alessandria e le sue mille tentazioni: roba alla von Sternberg 1937. Infatti Cukor ha supergiù l'età di Josef von Sternberg. Cosa si potrebbe pretendere da lui? Forse *La cinese?* Il giovane poeta di *Rapporto a quattro* ama due donne: Melissa, la povera ballerina tbc, e Justine, la perfida divoratrice d'uomini. Durrell fa la ruota, come un pavone, intorno a questa situazione, che la Sagan avrebbe ridotto a 120 pagine, e che lui invece dilata in quattro romanzi pressoché illeggibili. Cukor e Marcus, cosa hanno fatto? Una storia d'amore alla Curtiz 1941, con spie, rivoltosi, il fascino del deserto, e tanti pezzi così detti di atmosfera. Il carnevale è un pezzo, una volta si diceva, da antologia: i mantelli rossi e viola, l'omosessuale che *tenta* il giovane berbero ed è pugnalato da lui alla

gola, e muore in mezzo a tutte quelle donne mascherate che stridono come galline – è una sequenza memorabile. Il film ha la cadenza, del resto, del migliore Cukor, anche se poi, sotto, non si sente la vera ispirazione di Cukor, quella leggerezza che l'ultima volta abbiamo incontrato ne *Il diavolo in calzoncini rosa*, con la Loren e Quinn».

Giuseppe Turrone, «Bianco e Nero»,
gennaio-aprile 1970

Premio Anno uno

L'avventura dell'esilio: Marc Scialom



MARC SCIALOM

(1934, Tunisi, Tunisia)

Regista, scrittore, traduttore, insegnante, Marc Scialom nasce a Tunisi da una famiglia ebrea di origini italiane che in seguito prende la cittadinanza francese. Da liceale frequenta il cineclub Le Paris di Tunisi e guarda i film di Ejzenštein e Pudovkin, che gli segnano la vita. Inizia gli studi universitari in Francia, dove pubblica una raccolta di poesie dal titolo *Journal d'été* (Debresse, Parigi, 1955) e nel 1957 ottiene la laurea d'italiano alla Facoltà di Lettere a Parigi. Lo stesso anno realizza il suo primo film, *En silence*, storia d'amore tra una francese e un tunisino ambientata a Djerba, in Tunisia. Insegna italiano alle scuole secondarie tra Tunisi e Parigi e per il Ministero dell'Educazione realizza le edizioni geografiche presso l'Institut Pédagogique National (Département de la Radio-Télévision scolaire). Decide di dedicarsi esclusivamente al cinema, si dimette dal Ministero e nel 1966, incoraggiato da Chris Marker, realizza il cortometraggio *Exils*, sulla *Divina Commedia*, per il quale sei anni dopo vince il Leone d'Argento a Venezia. Pubblica quindi il romanzo *Loin de Bizerte*, storia della battaglia di Biserta, del 1961, vista attraverso gli occhi di un bambino ebreo (Mercure de France, Parigi, 1967). Insieme all'amico pittore Ouzani, nel 1969 realizza il suo secondo cortometraggio, *La parole perdue*, una dura critica della vita militare e della guerra d'Algeria. Segue il lungometraggio *Lettre à la prison* (1969-1970), sulla perdita d'identità culturale e personale. Con mezzi limitati e in maniera del tutto indipendente, sull'orlo della clandestini-

rità e con il generoso aiuto della ex moglie, la montatrice Nedjma Scialom, di giorno lavora come segretario all'Università e di notte si dedica al montaggio. Le reazioni al film lo deludono e decide di chiudere con il cinema. Scrive e pubblica saggi per intraprendere una carriera universitaria e nel 1985, all'Université de Paris IV-Sorbonne, discute una tesi di dottorato dal titolo: *Les anti-traducteurs, aspects de la 'Divine Comédie' en français pendant l'entre-deux-guerres*. Quarant'anni dopo, una copia di *Lettre à la prison* viene casualmente ritrovata e grazie al sollecito di un gruppo di giovani cineasti, viene restaurata e riproposta, questa volta con un successo che lo incoraggia a realizzare *Nuit sur la mer* (2012). Mentre il precedente film raccontava di un musulmano tunisino, stavolta il protagonista è un ebreo di origini italiane, interpretato dallo stesso Scialom. Nel 1994 è uno dei traduttori della versione francese del *Decameron* di Boccaccio (Le Livre de Poche, Bibliothèque classique, Parigi) e, nel 1996, traduce la *Divina Commedia* di Dante (Le Livre de Poche, Classiques Modernes, La Pochothèque, Parigi). Attualmente sta scrivendo un nuovo romanzo, *La machine réalité* e sta pensando, forse, di realizzare un altro film.

1957 *En silence* (mm, distrutto); 1966 *Exils* (cm, Leone d'Argento, Biennale 1972); 1969 *La parole perdue* (cm); 1969-70 *Lettre à la prison* (ritrovato e restaurato nel 2008); 2012 *Nuit sur la mer*.

(ml)



da *En silence*

RICORDI, CHE VOLETE DA ME?
di *Marc Scialom*

Il 10 dicembre 2009, mentre presentavo al cinema Le Méliés di Saint-Etienne *Lettre à la prison*, il mio vecchissimo film, alla fine distribuito e mostrato al pubblico dopo quarant'anni di una sorta di quarantena, uno spettatore mi ha stupito rivolgendomi esattamente la stessa frase che da molto tempo avevo intenzione di mettere in bocca a uno dei miei personaggi del film *Le citronnier*, il nuovo film al quale stavo lavorando, poi diventato *Nuit sur la mer*. Subito ho pensato: «Non sei fuori strada. *Le citronnier* deve essere portato a termine!». Tutto era cominciato da una domanda posta da un altro spettatore: «Chi era questo Tahar che si vede nel suo film?». Ho spiegato che Tahar A bi non era un attore professionista. Era un operaio algerino, immigrato in Francia all'età di otto anni e poi tornato, alcuni anni dopo *Lettre à la prison* e per ragio-

ni che il film lascia intravedere, nella sua Algeria, che ormai non riconosceva quasi più. Questo accadeva negli anni '70, all'epoca in cui in Algeria cominciavano ad aver luogo dei massacri nei villaggi. Eravamo amici di lunga data e, partendo, mi aveva promesso che ci saremmo tenuti in contatto. Si augurava che io sarei andato a trovarlo nella regione di Costantina: «Mangeremo di nuovo il couscous insieme». Invece, dopo la sua partenza, non mi ha mai telefonato né scritto, cosa che mi è sembrata quanto mai strana. Le mie ricerche per trovare il suo indirizzo in Algeria non hanno avuto successo. Non vorrei dedurre che sia morto durante uno dei massacri.

Un secondo spettatore allora mi ha domandato: «Ma perché ha scelto un Algerino per interpretare il ruolo di un Tunisino?». Questione delicata. È vero che l'accento algerino di questo pseudo-Tunisino può dare fastidio agli arabofoni e, proprio su questo punto, infatti, mi aspettavo reazioni negative quando avrei presentato *Lettre à la prison* a Tunisi, di lì a poco. [...]

Approfondiamo ancora un po'. Se l'anomalia di questo accento, nel 1969, mi turbava poco, oggi ci avverto quasi l'ombra di una pertinenza. Tahar io non l'avevo scelto. L'avevo trovato, era senza alcun dubbio il mio personaggio, tunisino o no. Non avevo scelto neppure che fosse la Tunisia la sua terra d'origine: semplicemente non poteva non esserlo, era la mia terra d'origine e il mio personaggio ero un po' io, anche. L'accento algerino e la centralità della Tunisia si accordavano male insieme, è vero, ma per me non era un pro-

blema. Inoltre la guerra d'Algeria era finita da poco, nel 1962: i miei amici tunisini e io eravamo stati immersi nel clima di quel conflitto e ci aspettavamo la celebrazione dell'indipendenza di quel paese confinante con la Tunisia, recentemente liberata. Dal '61, l'episodio sanguinoso di Bizerta e un massacro di civili tunisini, ad opera di *paras* venuti dalla vicina Algeria, avevano fatto sconfinare la guerra anche in Tunisia. Le imprecisioni di *Lettre à la prison* testimoniano di questa osmosi, di questa vertigine sincretica. E bisogna rivelare un ulteriore dettaglio stridente: la voce che si sente nel film non è quella di Tahar! Tahar, che pure non aveva mai messo piede in Inghilterra e non ne parlava la lingua, inspiegabilmente aveva l'accento inglese... L'avevo dunque fatto doppiare ricorrendo, sovrappiù di colpa da parte mia, da un altro amico algerino, Boulem Tourigh.

Ho risposto allo spettatore che tutto il mio film zoppica e barcolla continuamente, fondato com'è su strane stonature, indirettamente significanti. Tahar ha l'accento algerino? Tanto meglio! *Lettre à la prison* è uno slancio verso gli esuli arabi quali che siano, tunisini, algerini, marocchini, mauritani, libici, ecc. È anche uno slancio verso tutti gli esuli, che vengano dal mondo arabo o da altrove, dall'Asia, dall'Africa nera, dall'America Latina o da un qualche angolo d'Europa, siano essi mussulmani, cristiani, buddisti o ebrei. [...]

È stato allora che quell'altro spettatore, sottilmente ironico, mi ha rivolto la frase cui alludevo all'inizio: «Ma lei è un esule di lusso!». Questa frase all'improvviso mi frastornava. Mi ritrovavo di

colpo in una scena del film che stavo preparando. Mi sono sentito punto sul vivo. Ho risposto vigliaccamente al mio interlocutore che non aveva torto. Cosa vera solo in un certo senso. E non ho detto più niente, mi pare. Però non aveva ragione. Nella sceneggiatura di *Le citronnier*, la mia vera risposta a questa frase, da molto tempo era articolata così (poi l'ho modificata):

«Andiamo piano... Il più sprovveduto operaio arabo che sgobba qui, in un cantiere di Marsiglia, almeno sa che da qualche parte ha un paese, la terra della sua infanzia dove le persone lo riconosceranno, lo accoglieranno e dove, se vuole, potrà anche essere sepolto... Io, nella mia terra natale, non ci sarò affatto sepolto. Mio padre c'è sepolto. I miei nonni. E cosa ancora più radicale: io non ho affatto una terra natale. Quando parlo della mia infanzia ebraica in Tunisia, è strano, ma le persone diventano sorde. I Francesi come i Tunisini... La stessa cosa è vera per decine di migliaia di ebrei partiti dall'Egitto, dall'Iran, dall'Iraq...»

D'altronde, certo, niente è semplice. Una volta avevo riferito questi discorsi fatti nel cinema di Saint Etienne al mio amico Mohamed Aïssa, marocchino d'origine più francese ormai di tanti francesi (oggi deceduto), sottolineando la coincidenza con la sceneggiatura di *Le citronnier*, e Mohamed mi aveva risposto emozionato: «Ma non puoi affermare che un immigrato nord-africano, di ritorno al villaggio natio, venga accolto senza difficoltà! Anche laggiù, quando ritorna, si accorge subito che le persone non sono più le stesse, che i suoi non sono più i suoi, e che si dis-

taccano da lui, perché anche lui è diventato un altro...».

È vero. Quando si parte si diventa un altro, si resta quest'altro e si diventa ancora un altro quando si ritorna.

Ma, per la lunga e cocente esperienza di cui avrei volentieri fatto a meno, indovino troppo bene i retro-pensieri nascosti nella frase ironica dello spettatore. Si trattava, certo, del mio essere ebreo e degli stereotipi elegantemente velenosi che questa appartenenza continua a risvegliare in troppi Francesi, di destra come di sinistra. Allora, stiamo un po' sul brutale.

Innanzitutto, non sono il figlio di un "colono ebreo pieno di quattrini". Nato anche lui in Tunisia, mio padre, con il solo diploma di scuola elementare, all'età di appena quattordici anni ha lavorato come manovale in un oleificio. Più tardi, diventato agente di assicurazioni marittime, ha lavorato al porto di Tunisi dove, parlando arabo, francese e italiano, faceva accertamenti di avaria sui cargo. Uno di questi, in panne a qualche miglia al largo, l'ha obbligato in pieno inverno gelido – aveva allora 74 anni e nessuna pensione – a prendere un fuori-bordo per andare a fare il suo accertamento. La prevedibile conseguenza: una polmonite, che se l'è portato via solo qualche giorno più tardi. Non vedo in tutto questo dove sia il lusso. Eppure, tuttavia. Il lusso era, semmai, il suo fortissimo desiderio di migliorare continuamente la sua cultura, desiderio che mi ha comunicato. [...] Quanto a me, un giornalista *tranchant* mi ha descritto ultimamente come "un italiano di cultura ebraica", che secondo me non significa quasi niente. Ho

documenti francesi. Non sono stato allevato nella cultura ebraica. Mio padre era credente ma mangiavamo maiale e non rispettavamo lo Shabbat. Io, gnostico dall'infanzia, curioso delle altre religioni e di tutta la letteratura, ho largamente attinto qui e là, cosicché posso senz'altro affermare di sentirmi piuttosto di cultura *meticcia*. La stessa cosa può essere detta per molti Francesi nati da famiglie cristiane, per molti Nord-Africani nati da famiglie mussulmane, ecc. Chiudere le persone in così misere categorie, starei per dire in tali ghetti identitari, mi sembrerebbe tanto riduttivo quanto pericoloso. Sono, come ognuno di noi, un abitante del pianeta, un animale umano e basta. Circonciso, sì, ma questo poteva essere determinante soltanto per le SS. D'altra parte, sicuramente, ho coscienza di un certo passato, mio e dei miei parenti. [...] Le SS le ho incontrate a Tunisi, durante l'occupazione tedesca, precisamente quando ci hanno cacciati dal nostro appartamento, poi dalla casa di mio nonno, poi da quella di uno zio, perché stavano raggruppando poco a poco gli ebrei in un unico quartiere: con l'ordine, ogni volta, di andar via "senza rubare niente". Dopo il ritiro dei Tedeschi dalla Tunisia, in una periferia sono stati scoperti forni crematori in costruzione. Erano per noi... Bastano questi ricordi, ossessivi, a farmi affermare che sono ebreo, più per angoscia solidale che per cultura. Nel modo in cui ci si stringe gli uni agli altri per aver meno paura.

(Traduzione di Nidia Natalini)

NUIT SUR LA MER

Regia: Marc Scialom; *sceneggiatura:* Marc e Chloé Scialom; *assistente regista:* Mohamed Aïssa, Chloé Scialom; *fotografia:* Michel Dunand, Chloé Scialom, Julia Ramaioli, Frank Déglise, Ouahib Mortada; *montaggio:* Séverine Préhembaud, Christian Cuilleron; *musica:* Jean-Louis Scialom; *interpreti:* Mohamed Aïssa, Nacer Belhaouès, Stéphanie Blasius, Anne Lévy, Wilma Lévy, Kiyé Simon Luang, Ouahib Mortada, Lakhdar Mouissette, Lilia Scialom, Marc Scialom; *produttore:* Thomas Ordonneau; *produzione:* Shellac-Sud; *origine:* Francia, [2008-]2012; *formato:* video HD; *durata:* 95' 30".
Copia Blu-ray da produzione Shellac.

«Volevo fare un altro film a Marsiglia, un film sul melting-pot marsigliese, e volevo mettere in questo nuovo film quello che avevo omissso in *Lettre à la prison*. Lì mostravo un arabo mussulmano che arriva in Francia ma pensavo a me, che non sono arabo né mussulmano ma ebreo, nato a Tunisi di origine italiana poi francese. L'idea mi è venuta quando Anne, la figlia di una mia cugina, attrice di teatro, mi ha raccontato il suo arrivo a Marsiglia in un quartiere tipicamente arabo. Aveva scelto un appartamento in quel quartiere perché le piaceva l'ambiente. Le avevamo parlato di un commerciante arabo che abitava nella sua stessa strada, noto per aver fatto costruire una moschea nel quartiere. Allora aveva pensato di andarlo a trovare per presentarsi, per cominciare a entrare in relazione con la gente di lì. Quando era andata, lui sulle

prime non aveva alzato il naso dai suoi conti, poi le aveva rivolto la frase: «Lei è certamente una buona cristiana...». Dopo un attimo di esitazione lei si è fatta coraggio e gli ha risposto: «Non sono cristiana, sono ebrea». Anche lì c'è stato un momentino di silenzio, di esitazione... Dopo lui si è alzato e con un grande sorriso le ha detto: «Posso abbracciarla?». Anne mi ha raccontato questo e mi sono detto che poteva essere l'inizio di un film».

LETTRE À LA PRISON

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Marc Scialom; *musica:* Mohamed Matar, Mohammed Saada; *interpreti:* Tahar Aïbi, Marie-Christine Lefort, Marie-Christine Rabedon, Jean-Louis Scialom, Martine Biérent, Romdane Mansour, Selim, Myriam Tuil, Jean-Louis Dupont; *produzione:* Flamme/Polygone étoilé; *origine:* Francia, 1969-70 [-2008]; *formato:* 16mm, b/n e col.; *durata:* 70'.
Copia 35mm da Film Flamme.
Restaurato nel 2009 da L'Immagine Ritrovata, Bologna. Prima proiezione: 2 dicembre 2009.

«Riflettendo sul contenuto e sulle ragioni per cui ho voluto fare *Lettre à la prison*, devo dire che, forse essendo venuto in Francia a 25-26 anni, ho sempre percepito questa nazione come fredda, ostile e difficile da capire. Non sentivo mio questo paese e quando ho incontrato Tahar Aïbi, il protagonista del film, ho parlato con lui scoprendo che avevamo lo stesso sentimento. Lui faceva l'operaio specializzato in un laboratorio

di ottica. Molto spesso si sentiva oggetto di razzismo. Io non avevo questa sensazione più di tanto, perché non s'intuiva che fossi ebreo; ma a volte mi vedevo addosso degli strani sguardi e sentivo riflessioni che non mi piacevano. Per lui era peggio, perché aveva i tratti somatici arabi. Abbiamo scambiato diverse impressioni e in particolare gli ho parlato di alcuni miei sogni. Lui replicò dicendomi che erano simili ai suoi. Così ho cominciato a mescolare le cose e a creare una sceneggiatura in cui il personaggio principale era tunisino e musulmano, ma era un mio riflesso, in quanto ebreo e di origine italiana».

LA PAROLE PERDUE

Regia, sceneggiatura, camera: Marc Scialom; *dipinti:* Michel Ouzani; *montaggio:* Simone Scialom con Christine Lecouvette; *produzione:* Les films Armorial; *origine:* Francia, 1969; *formato:* 16mm, col; *durata:* 8'.

Copia 16mm da Film Flamme.

[titoli di testa originali: Michel Ouzani a exécute; Marc Scialom a visé; Simone Scialom a sabré; Cristina Lecouvette a donné le coup de grâce]

«Sono incapace, credo, di tradurre col-l'indispensabile umorismo i titoli di testa. I verbi “a exécute”, “a visé”, “a sabré”, “a donné le coup de grâce”, hanno infatti un doppio senso, cinematografico e militare. “A exécute” significa “ha fatto i dipinti”, ma anche “ha ucciso” (nel senso di uccidere un condannato a morte), ecc., ecc.».

da una conversazione con M.S.,
luglio 2012

«Ho deciso di fare un film con Michel Ouzani, pittore e amico con cui ho fatto il servizio militare, prima a Orange e poi a Colmar. Decidemmo di girare senza denaro e senza produttore, a modo nostro, seguendo più o meno il metodo di Clouzot in *Le mystère Picasso*. Abbiamo messo fra il soffitto e il pavimento due colonne di legno, tendendo fra esse un foglio di carta trasparente. Lui disegnava e dipingeva dietro il foglio, mentre io tenevo la cinepresa dall'altra parte, filmando così non solo il disegno mentre veniva fatto, ma anche la mano del pittore, proprio come in *Le mystère Picasso*. Questo film si intitola *La parole perdue*. Si tratta di una dura satira della vita militare e della guerra d'Algeria».

EXILS

Regia, sceneggiatura: Marc Scialom; *soggetto:* ispirato alla *Divina Commedia* di Dante; *montaggio:* Simone Scialom; *musica:* Claude Prey; *grafica:* Michel Ouzani; *suono e effetti speciali:* Cs.Olaf D.S.A.; *testi letti da:* Vera Finbert, Frédérique Ruchard, Clement Bairam, Francois Chodet, René Renot; *prodotto:* Argos-Films e Service de la Recherche dell'O.R.T.F.; *origine:* Francia 1966; *formato:* 35mm; *durata:* 16'50".

Copia DVD (da 35mm) da produzione. Leone d'Argento alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia (1972).

«La camera era appesa al soffitto e poteva fare tutti i movimenti necessari. Si muoveva sulle immagini, in lungo in

largo, a piacere. Abbiamo utilizzato riproduzioni di pitture dell'epoca di Dante, del XIII e XIV secolo, senesi e fiorentine, abbiamo ritagliato dei personaggi su fondo nero, facendo a volte una mini-animazione. Volevo che nel film ci fossero due registri, quello del viaggio dantesco e la vita sulla terra, a cui i morti fanno continuamente riferimento. Una caratteristica particolare del poema dantesco infatti è che è un viaggio nel regno dei morti ma si parla quasi solo della vita. Tutti questi morti guardano verso la vita. In fondo come gli esuli, che nella loro nuova terra rivolgono sempre il pensiero alla terra d'origine. Per questo il film si chiama *Exils*. [...] La *Divina Commedia* è rapidissima, ogni volta che Dante incontra un personaggio scambia con lui poche parole e va oltre. Per questo il poema mi tocca, per questa velocità, questa frammentazione, questa impressione che tutto se ne va. Questo mi fa pensare all'esilio, perché l'esilio "taglia" un uomo, lo frammenta».

Il testo *Ricordi, che volete da me?* di Marc Scialom e le sue dichiarazioni per *Exils*, *La parole perdue*, *Lettre à la prison* e *Nuit sur la mer* sono estratti dal volume *Marc Scialom. Impasse du cinéma*, a cura di Mila Lazić e Silvia Tarquini, Artdigiland, Dublin, in uscita in ottobre 2012.

CONVERGENZE PARALLELE

Incontro con Chloé Scialom e Nicolas Le Bras

ALPHÉA

Regia, sceneggiatura, montaggio: Chloé Scialom; *fotografia, suono:* Nicolas Le

Bras; *interprete:* Alphéa Pouget; *origine:* Francia, 2011; *formato:* Digital Betacam; *durata:* 19'.

Copia Blu-ray da produzione.

Riflessioni e ricordi espressi con poche e scelte parole; i gesti e i micromovimenti del corpo esprimono la ricchezza di una vita e di una carriera. Alphéa Pouget, ballerina svedese ottantacinquenne, esprime il suo forte legame con la danza e la voglia d'interpretare il balletto *La morte e la fanciulla*.

LA BALLADE DE QUIDAM ET LAMBDA

Idea, realizzazione, montaggio: Chloé Scialom, Nicolas Le Bras; *interpreti:* Habib, Karim, James, David, Razek, Mohamed, Zaïk, Nourredine, Jamel, Nadia, Abdel, Alladin, Booba, Salah, Bébé, Bibi, Paca, Patou, Karim, Jacky, Farida, Maria, Mohamed, Hakim, Mike, Zenagui; *produzione:* Batoutos; *origine:* Francia, 2012; *formato:* video HD; *durata:* 62'.

Copia file digitale da produzione.

Quella notte Quidam si trovò magicamente in un paese straniero, a mille miglia dalla sua famiglia, tra uomini e donne che vivono nelle strade, dove condividono sopravvivenza, noia, amicizia, amore e rabbia in complesse relazioni di solidarietà. Raccontando la leggenda di Quidam e Lambda, gli abitanti di piazza Gambetta narrano le vicende di una vita che somiglia in parte alle loro stesse esperienze.

Ici et ailleurs

Postfazione/motivazione al Premio Anno uno
di Sergio Mattiassich Germani

«*On n'est pas d'ici, on s'en va demain*», «*Là-bas c'est là-bas, ici c'est ici*». In quell'opera-dizionario quale appare il nuovo film di Marc Scialom, *Nuit sur la mer*, mi si sono particolarmente impresse queste frasi: forse anche perché, tra i tanti riferimenti di cinema ancora da intuire ed esplicitare per tutta l'opera di Scialom, mi cova da tempo in mente un'assonanza con il massimo capolavoro di Godard, quell'*Ici et ailleurs* che ne condivide un'inversione rispetto alla storia reale delle guerre israeliano-palestinesi, inversione che (Dreyer docet) passa nel cinema attraverso il suo confronto con la morte, a cui il cinema ha da sempre dichiarato guerra (volutamente si accoglie qui un lessico bellico, in omaggio a Mario Marret «consulente militare» di *La parole perdue*) proprio perché se ne sente intriso fino alla complicità. Già il film che oggi Scialom ripudia, *Exils*, apre magnificamente le folgorazioni dantesche con il verso ben tradotto su Beatrice dalla *Vita Nova*, detto da una struggente voce femminile: «*ta dame est morte qui était si belle*».

Nell'universo parallelo che è il cinema rispetto al reale, le vicende che oggi toccano l'accoglienza critica sottovalutante o ignorante verso il nuovo film di Scialom, come se nulla si potesse imparare dopo più di 40 anni dalla caduta di *Lettre à la prison* nel buco nero della storia del cinema, non è forse una lezione di come siano sempre stati patetici i «mai più» (guerre, Auschwitz, ecc.) nella storia umana? Ecco perché ai Mille occhi abbiamo subito voluto abbracciare questo film come il giusto Premio Anno uno, che lo raggiungerà dopo aver toccato tra l'altro Paulo Rocha, Werner Schroeter, Thomas Harlan, Klaus Wildenhahn, e che anche altri due visitatori del festival, compari di cinema non normalizzabile, De Seta e Papatakis, idealmente condividono. Fossimo anzi esotericamente pieni di sé, potremmo illuderci che ai Mille occhi tocchi ora un ruolo di *caput mundi* del cinema (quello che si attribuiscono ben più noti festival per il solo fatto di condividere qualche Premio Oscar): un cineasta realizza un film poco dopo esser stato riscoperto per l'opera rimossa di 40 anni prima, e, anziché esser conteso da tutti, dove approda il nostro Ulisse senza Itaca? ai Mille occhi appunto, subito dopo l'anteprima in Algeria. E, in questi movimenti centripeti, pochi anni prima abbiamo avuto ospite al festival un cineasta molto diverso, che nulla ci fa pensare omologo a Scialom, che però si è incrociato con i suoi atti mancati

«volevo fare trenta film» dichiara Scialom dei suoi esordi), ci riferiamo a Jacques Baratier, che tra *En silence* (1957) di Scialom e la strage di Biserta (1961), girò in Tunisia il suo *Goba*, dall'ebreo alessandrino Georges Schéhadé, e lo girò anche in una versione araba oggi introvabile (almeno per le nostre ricerche, nell'indifferenza del ministero della cultura tunisino nel frattempo caduto nel buco della storia).

Anche quando si ha a che fare con cineasti che si ignorano (talvolta perché troppo vicini: lo diciamo qui in omaggio al sublime silenzio di Chris Marker di fronte al film di Scialom), sarebbe sbagliato vedervi solo esteriori analogie, e non segni di comuni destini. Se alla prima edizione del festival ospitammo l'approdo arabo di Myriam Mézières nel finale di *Une flamme dans mon cœur* di Tanner, l'undicesima edizione lambisce l'Alessandria riscritta da Cukor (*Justine*), il più bel film sulla guerra d'Algeria (*Marcia o crepa* di Wisbar), e soprattutto le vicende dei progetti africani mancati di Valerio Zurlini, fino a quel *Verso Damasco* di cui (poco dopo il fallimento del *Jesus* di Dreyer, che per Straub rende la nostra società meno degna di un peto di rana) le guerre israeliano-palestinesi resero inutili i sopralluoghi.

Volentieri evocheremmo qui convergenze con altri autori: il romeno-israeliano Săucan, il grande Munk la cui “Shoah nel fuori campo” ne è la più giusta illuminazione, come lo è (in un senso allegorico, nell'accezione dantesca) la vicenda sacrificale di Piper Laurie in *The Hustler* di Rossen; senza dimenticare l'ebreo errante Seth Holt, o l'esule-Balamos che fu Stavros Tornes, donandosi all'Italia come Tonia Marketaki si donò all'Algeria. Persino potremmo accompagnare la proiezione di *Lettre à la prison* con altri due epistolari con cui il cinema forza la storia, *Lettere dal Sahara* di De Seta e *Iô-jima kara no tegami* di Eastwood. Si può giungere a evocare una convergenza con Vlado Kristl, o il fatto che René Cloërec musicista di Autant-Lara (uno dei più grandi musicisti cinematografici secondo Vecchiali, anche se per me è lecito preferirgli il Fusco tra Venturini/Rabenalt/Cottafavi e Antonioni o Resnais/Duras nell'*Hiroshima mon amour* impressosi nel ricordo di Scialom; e il Nascimbene tra Zurlini o De Santis e Rossellini o Shâdi Abdu al-Salam) passa a musicista di Marret, il quale a sua volta dà a Marker i materiali sulla Guinea-Bissau dove mancò un film De Seta.

In questo universo di *passseur* grazie a cui il cinema ha potuto essere, non va dimenticata l'impronta data a Scialom da Jean Renoir, che gli consiglia giustamente di imparare il cinema facendolo, non all'IDHEC.

Benché di Scialom siano importanti anche le fonti dirette, e il suo “bagaglio culturale” da Sartre (piuttosto che dal maghrebino Camus) a Yourcenar (al cui padre è dovuta la frase che apre questa postfazione), ritengo che ne vadano ancora di più indagati i (consapevoli o meno) detour che si dipartono dal suo cinema, perché è questo che a mio avviso merita la poliedrica intelligenza estetica e morale di Marc Scialom. Questo festival non può che desiderare che mille occhi attivi ridiano vita alle scoperte che esso (prolungando l’attenzione di Chloé Scialom, di Film Flamme, di Nomadica) ha voluto incoraggiare, illudendosi forse che talvolta la dormiente critica cinematografica italiana possa rivelare inaspettati slanci, di fronte a quella francese che, giustamente gloriosa, da alcuni decenni si amministra stancamente.

E poiché “tout se tient”, non solo nei programmi del festival ma – quel che più conta – nell’organismo del cinema, di Scialom si vuole qui ammirare la capacità di non farsi intimidire dalla doxa dei discorsi storiografici. A Zurlini, appunto, lo unisce l’intransigente e singolare libertà nel riferirsi alla storia senza perciò diventare né “revisionista” né incapace di scegliere; a Munk e ancora a Zurlini lo unisce l’assenza di pavidità rispetto a discorsi che dovrebbero essere sopra le nostre forze. E come Zurlini non temette di rischiare l’incomparabile attribuendo ai produttori italiani un’azione da Hiroshima nello sterminare il cinema italiano; come Munk non ridusse la riscoperta della Shoah agli inizi degli anni ’60 a unicità conclusa in se stessa; così Scialom non si ferma di fronte a quelle che non sono vuote metafore bensì segni che apparteniamo tutti al destino delle vittime: vedere nel cinema un prolungamento della “guerra con altri mezzi” (per dirla con Clausewitz) è il modo più onesto per rifiutare destini di morte.

Nei detour a partire da Scialom, dopo aver sottolineato la centralità dei riferimenti a Dante (la cui *Commedia* è già fatta della materia del cinema, dove la fragranza dell’individuale è ciò che dà una ragion d’essere all’immagine) e a Ulisse (versione Camerini inclusa), ci piace concludere esplicitando una cosa talmente evidente che non si è ritenuto sinora di doverne trattare: l’impronta dostojevskiana e gaddiana dei delitti che avvengono nella finzione di *Lettre à la prison*, che non a caso riguardano la presenza di un cane (uccisione sospesa in una ripetizione che ogni volta lo rifà vivo) e quella di una donna. Come nelle parole finali del fratello, viene detto al cinema (dopo che il protagonista si era visto arrivare in Francia entrando in una sala e immergendosi tra manifesti di film) che non può essere innocente, segnato com’è dalle morti, filmate oppure avvenute

altrove. Ma la morte è sempre un *ailleurs*, e i cineasti onesti sono quelli che ne accolgono la traccia, come Scialom con l'attore protagonista di *Nuit sur la mer*, o come già McCarey (colui che, più di Lang o Chaplin o Lubitsch, ha invertito la storia del nazismo nel movimento finale di *Once Upon a Honeymoon*) con la morte di Robert Walker che irrompe in *My Son John*: per un giusto ponte tra un vero classico e un vero moderno, saltando gli inutili postmodernismi di un Wenders che filma Ray morente. Finalmente un artista come Scialom, la cui lucidità intellettuale assorbe costantemente passione, ha reso la libertà sartriana qualcosa che entra nella carne e nel sangue (*Le sang des autres*, secondo il titolo di Marret), e quando lo vediamo cancellare nel film la stella di David è perché è l'equazione sovrapposta che intende cancellare; e quando sul braccio della donna nel film non c'è più il numero da deportata non è perché la storia venga negata ma perché attende di cominciare.

Som m ario

- 6 Prefazione
Uno, nessuno e centomila di Vitaliano Brancati
- 9 *Brevi note sul programma*
di Sergio Mattiassich Germani
- 19 **Last/lost dreams. Cronaca familiare di Stephen Dwoskin**
a cura Federico Rossin
- 23 **Una voce insegue una eco, una eco insegue un'altra voce.**
Valerio Zurlini e l'incommensurabile domanda d'amore del cinema
- 25 Convergenze parallele. Labirinti di Camerini
- 29 Convergenze parallele. Zurlini oltre Zurlini
- 32 Convergenze parallele: *Cronaca familiare* [prima versione
Mostra di Venezia]
- 34 Convergenze parallele. Germania anno zero: una scheggia
jugoslava
- 35 Convergenze parallele. L'impossibile pietas politica
- 42 Convergenze parallele. *Professione... regista*
- 43 Convergenze parallele. Alla destra della prima notte di quiete,
il cinema italiano
- 47 **Prima che vi uccidano. Giuseppe Fava, idea di un'isola**
a cura di Nomadica, con la collaborazione di Fondazione Giuseppe Fava
e di Fuori orario
- 52 Convergenze parallele. *Città-STATO (24 frammenti)*

- 53 **Germania anno zero, III. Viaggio in Italia**
a cura di Olaf Möller
- 55 Convergenze parallele. *Paulo Roberto Cotechiño centravanti di sfondamento*
- 57 Convergenze parallele. *Genoveffa di Brabante*
- 61 Convergenze parallele. [Trailer] *La sultana Safiyé*
- 65 **Expanded Dreyer, I. Contro il sacrificio**
- 69 **Il discorso d'amore di Gertrud. Omaggio a Breda Beban**
a cura di Dubravka Cherubini, in collaborazione con Trieste Contemporanea e Kalfayan Galleries Athens-Thessaloniki
- 71 **La stella della rinascita del cinema italiano.**
Lia Franca da Trieste alla Cines
a cura di Maurizio Radacich, con la realizzazione di Ripley's Film
- 76 Convergenze parallele. Attimo per attimo
- 79 **Premio Anno uno, IX. L'avventura dell'esilio: Marc Scialom**
- 88 Convergenze parallele. Incontro con Chloé Scialom e Nicolas Le Bras
- 89 *Ici et ailleurs*
Postfazione/motivazione al Premio Anno uno di Sergio Mattiassich Germani

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

I mille occhi

festival internazionale del cinema e delle arti