

MESSINA FILM



Fortissimamente Italia

Fortissima
Festival

1/7 dicembre 1997

4964

MESSINA
festival
FILM

MESSINA FILM festival

fortissimamente Italia

Messina 1/7 dicembre 1997

Manifestazione organizzata da
ASSOCIAZIONE CULTURALE MILANI
COMUNE DI MESSINA Assessorato alla Cultura
A.A.P.I.T di MESSINA
E.A.R. TEATRO DI MESSINA
CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI-ROMA
CINETECA NAZIONALE
A.A.S.T. di MESSINA

Presidente

Ninni Panzera

Direttore artistico

Francesco Calogero

Direttore organizzativo

Emilia Mammoliti

Direttore tecnico e

responsabile proiezioni

Fano Coco

Assistente

Nino Lucà

Attività promozionali

Clelia Iofrida

Ufficio stampa e Internet

Maria Arruzza

Ospitalità e viaggi

Pinella Aliberti

Relazioni esterne

Mia Arfuso

Angela Bruno

Francesca Currò

Enrico Russo

Andrea Scarfi

Manifesto, progetto grafico

e impaginazione

Gabriella Davi

Impaginato presso

Studio Mento

Foto ritocco

Francesco Mento

Riprese e archivio video

Filippo Pansera

Trasporti

TNT Traco

Allestimento mostre

Fano Coco e Nino Lucà

Messina Film Festival

Associazione culturale Milani

Piazza Immacolata di Marmo, 4 -
98122 Messina -
tel. 090/713131 - fax 090/714849
e-mail: milani @ eniware. it
http://www. morgana. it/ milani

Catalogo a cura di

Mia Arfuso e Emilia Mammoliti

Archivio fotografico

Biblioteca Milani

Sebastiano Gesù

Francesco Alessi

L'evento speciale

"Philip Glass incontra Cenere"

è un progetto a cura di

Ninni Panzera

La mostra Federico Alessi

fotografo di set

è stata curata da Francesco

Miuccio

Clelia Iofrida

La mostra sulla *Faro Film*

è stata curata da Francesco

Miuccio e Clelia Iofrida

L'Angolo di Montag

è stato curato dalla Libreria Hobelix

La Sicilia della memoria

è un progetto di Sebastiano Gesù e

Ignazio Vasta realizzato dal

Comune di Messina

Assessorato alla Cultura e dal

Centro Studi Cinematografici

Il presente volume è stato realizzato
dall' E.A.R. Teatro di Messina

Consiglio di Amministrazione

Presidente

Giuseppe Vermiglio

Vice Presidente

Francesco Trimarchi

Sovrintendente

Pompeo Oliva

Consigliere

Antonio Caratozzolo

Consigliere

Italia Ciccio Moroni

Consigliere

Alberto Ciccone

Collegio dei Revisori dei Conti

Vincenzo Callari

Francesco Cambria

Camillo Dell'Oglio

Direttore amministrativo

Ferdinando Caudo

Direttori artistici

Prosa

Ninni Bruschetta

Musica

Lorenzo Genitori

Si ringraziano

per la collaborazione

Francesco Alessi

Pasquale Campajola

Gianni Canova

Giordano Corsi

Nino Genovese

Livio Jacob

Franco Laera

Alfredo Mirabile

Lorena Scoglio

Ignazio Vasta

Libreria Hobelix

B&B Cinematografica

Morgana service s.r.l.

La Scala bistrot

Palazzo dello Zodiaco

Teresa Vento

Salvo Caruso

Nuccio Arri

Arci

Axelotil Film

Bianca Film

Broad Media Service

Colorado Film

Delta Film

Gam Film

Moviement

Produzione NOI

River Film

Set 22

T.N.A.

Vitagraph.

Per i servizi alberghieri
si ringrazia la Direzione del
Royal Palace Hotel



C

ONCORSO

COSA C'ENTRA CON L'AMORE

Regia

Marco Speroni

Soggetto e sceneggiatura

Silyia Barbiera

Ivan Cotroneo

Marco Speroni

con la collaborazione di

Mario Sesti

Fotografia

Massimiliano Gatti

Montaggio

Claudio Di Mauro

Musica

Kirlian Camera

Scene

Paola Bizzarri

Costumi

Francesca Leoneff

Interpreti

Giovanni Guidelli (Luca)

Stefania Orsola Garelo (Laura)

Alessandro Zamattio (Massimo)

Produttore

Gianluca Arcopinto

Produzione

Axelotil Film

Origine

Italia, 1997 (colore, 80', 35mm)



Laura, Massimo e Luca, i tre protagonisti del film, si muovono in una grande, anonima città.

Vite che non si intrecciano, che non si toccano.

E prima che ritorni l'alba, tutto è cambiato e tutto è rimasto uguale. La solitudine e lo smarrimento diventano una gabbia da cui Laura, Massimo e Luca non riescono più a fuggire. E solo quando tutto ormai è dolore, la mente è cieca, il cuore è sordo, un debole filo di speranza riporta indietro uno dei tre personaggi dal mare nero che ha attraversato. Un debole filo, un piccolo segno che si rivela piano. E piano assume la forma irregolare di un cuore...

Marco Speroni

Nato a Parma nel 1955, si dedica per lungo tempo alla pittura e nel 1981 gira il suo primo cortometraggio *Girotondo*, premiato al Festival internazionale di Montecatini. Nel 1982 intraprende la collaborazione con gli studi Officinema di Parma, per conto dei quali realizza reportages e documentari industriali e culturali. Tra questi, *Guido Mazzoni* (1991) vincitore di numerosi premi e riconoscimenti a carattere internazionale (Media Save Art di Roma, Festival Internazionale del Film sull'Arte di Asolo, Fondazione San Carlo di Modena, III Biennale del Film d'Arte del Centre Pompidou di Parigi e Rassegna Internazionale del Film sull'Arte di Lione). Il lavoro è distribuito da Anthony Roland per Roland Collection in 82 paesi. Nasce da un suo progetto la serie televisiva prodotta da RAIUNO *I grandi fotografi*, monografie sui grandi autori della fotografia: Jeanloup Sieff, Gianpaolo Barbieri, David Hamilton, Sam Haskins, Peter Lindbergh. Dopo essere stato assistente alla regia di Giacomo Battiato sul set di *San Marco*, nel 1994 scrive e dirige il cortometraggio in pellicola *Un pomeriggio d'aprile*, presentato nella sezione Panorama Italiano alla Mostra del Cinema di Venezia e al Festival Cinema Giovani di Torino. Nel 1996 realizza il suo primo lungometraggio *Cosa c'entra con l'amore*, tratto da una sceneggiatura vincitrice del premio Solinas.

L'amore e i mutamenti amorosi sono il centro motore di questa storia, e di essi è il lato oscuro che prevale. Nel loro profondo smarrimento i personaggi hanno un percorso tracciato. Ognuno di essi vorrebbe cambiare la propria vita. Ognuno di essi cerca qualcosa che vada oltre, qualcosa di impreciso e oscuro, un desiderio contro il quale tutto sembra muoversi. Nella ricerca dei sentimenti e dell'amore, ognuno sbaglia i modi e i tempi, perde le occasioni, volta le spalle al destino. La città stessa, con i suoi dedali di anonime costruzioni sembra rifiutare qualsiasi richiesta e schiacciare qualunque tentativo. In un solo giorno confonde gli incontri. Mischia le carte. Gioca spietata e incosciente con il caso.

Marco Speroni

Filmografia

1981

Girotondo (cm.)

1991

Guido Mazzoni (doc.)

1994

Un pomeriggio d'aprile (cm.)

1996

Che cosa c'entra con l'amore

FIABE METROPOLITANE

Regia

Egidio Eronico

Soggetto e sceneggiatura

Nicola Molino

Fotografia

Roberto Cimatti

Montaggio

Bruno Sarandrea

Musica

Marco Schiavoni

Suono

Marco Tidu

Scene

Mario Arnaldi Fontana

Costumi

Angela Buono

Interpreti

Gigio Alberti (Io speaker)

Antonella Ponziani (Elena)

Paolo Graziosi (Marco)

Mariella Valentini (Anna)

Giovanni Albanese (M. il figurante)

Sasa Vulicevic' (Mehemet)

Andreja Blagojevic' (Anila)

Giuseppe Ieracitano (Matteo)

Anna Bonaiuto (Marta)

Enzo De Caro (Guido)

Flavio Bonacci (Andrea)

Maurizio Puglisi (Saro)

Ninni Bruschetta (Francesco)

Produttori

Gherardo Pagliei

Elisabetta Riga

Produzione

GAM Film

Origine

Italia, 1997 (colore 105',35mm.)



Roma, 1997. Ore 7.30. Dai microfoni di una radio indipendente uno speaker porge il suo buongiorno con la solita dose d'ironia. La macchina da presa sorvola la città e il suo occhio si sofferma, una dopo l'altra, su cinque tracce di vita metropolitana, cinque situazioni i cui protagonisti si sfiorano senza incrociarsi mai.

Una coppia benestante ma ormai vicina al fallimento. La moglie arriva a vendere il suo corpo, e l'uomo, troppo debole per imporsi e incapace di rinunciare agli agi acquisiti, si inventa una sorta di rito mensile che l'aiuta a resistere a tutte le umiliazioni: incontra una prostituta che, in quel caso, interpreta la parte della moglie.

Un uomo che per vivere fa il figurante, ha l'impressione che nessuno percepisca la sua presenza. Al termine di una delle sue solite, assurde giornate entrerà in un cinema, con l'intenzione di ritrovarsi almeno sullo schermo, ma si addormenta proprio nelle scene in cui compare la sua immagine.

Una ragazza dell'est costretta a prostituirsi vorrebbe farla finita con la strada, ma i suoi tentativi falliscono. Durante uno di questi viaggi di ritorno "a destinazione", un guasto alla macchina costringe il suo protettore a fermarsi nei pressi di un casolare abitato da un ragazzo, che si offre di riparare la macchina. Compresa la situazione, il ragazzo decide di aiutarla: la nasconde in una stalla, dicendo al suo protettore che è fuggita. Questi si lancia al suo inseguimento, ma non farà molta strada perché nel frattempo il ragazzo ha manomesso i freni.

Un killer della mafia, in trasferta da Catania a Roma per "un'ordinaria" missione omicida, offre un passaggio in auto a un amico d'infanzia. Ma nel corso del viaggio, l'amico si rivela essere a sua volta un emissario della mafia, incaricato dalla "famiglia" di controllare l'operato del killer, di cui evidentemente non si fida più. Dopo un faccia a faccia impietoso, i due si ritroveranno così sul bordo di un'autostrada, acquattati come tigri inferocite, in attesa del momento buono per avere la meglio l'uno sull'altro.

Egidio Eronico

Nato a Roma il 17 agosto del 1955, dopo la maturità scientifica collabora con Marcello Sambatì e il Teatro degli Artieri alla realizzazione di uno Spaziobus al Parco degli Acquadotti di Roma e nel '79 dirige il suo primo corto. Dal 1982 intraprende la collaborazione con Sandro Cecca, con il film *Viaggio in città*. L'anno successivo si laurea in architettura, e svolge attività di ricerca presso l'Università di Roma. Nel 1988 scrive e dirige con Sandro Cecca *Stesso sangue* premiato ad Annecy, premio Sacher d'Oro per il miglior montaggio, premio Casa Rossa per il miglior film al Festival di Bellaria Igea Marina. Dopo il tv-movie *Rito di passaggio*, sempre a doppia firma Cecca-Eronico, realizza un'intervista video a William Friedkin, per la retrospettiva dedicatagli dal Festival dei Due Mondi di Spoleto. L'anno dopo mette in scena al Palazzo delle Esposizioni di Roma la performance *Sentiero luminoso: 7 quadri per un trailer vivente*, e nel '93 dirige *Annata di pregio*. Dopo diversi documentari, nel 1997 il lungometraggio *Fiabe metropolitane*, in cui racconta la sua visione di Roma e della sua umanità. E' in lavorazione il film *Fiori di campo*, protagonista Chiara Muti.

Filmografia

1979
Penultimi pensieri (cm.)
1982
Viaggio in città
(coregia di Sandro Cecca)
1984
Uomo sotto la cascata
1987
A proposito di Roma
1988
Stesso sangue
(coregia di Sandro Cecca)
1990
William Friedkin:
An American Strange (doc.
video)
Rito di passaggio
(tv, coregia di Sandro Cecca)
1993
Annata di pregio
1995
La visita—KZ Auschwitz-
Birkenau (doc.)
Il Pardo sul lago (doc.)
1997
Fiabe metropolitane

Uno sguardo randagio sulla città, sull'umanità che la popola: gente distratta, così presa dalla propria resistenza da non riuscire spesso a vedere e considerare quella altrui... La ricerca nel quotidiano di un elemento magico o meglio di quell'attimo di sospensione dalla realtà in grado di aprire nuove forme di percezione. La radio, strumento della cultura urbana per eccellenza, come manto etereo adagiato sulla città. Poi la musica (quella di Steven Wilson e dei Porcupine Tree in particolare) per superare l'angoscia del presente e continuare a immaginare. Infine il desiderio di lavorare con attori da sempre amati. Il tutto nello spirito di Orson Welles. Da non trascurare *Balena* (nel senso della vita), una canzone degli Elettrojoyce sovente trasmessa da Radio Rock con parole che recitano: "So bene come sembri stupido il mio tempo..."

Egidio Eronico

LA GRANDE QUERCIA

Regia, soggetto e sceneggiatura

Paolo Bianchini

Collaborazione alla sceneggiatura

Leone Colonna

Fotografia

Giovanni Cavallini

Montaggio

Antonio Siciliano

Musica

Fabrizio Siciliano

Scene

Emita Frigato

Costumi

Katia Dottori

Interpreti

Gigio Alberti (Vincenzo)

Mariella Valentini (Maria)

Gastone Moschin (nonno)

Andrea Frontoni (Paolo)

Roberta Nolis (Mimmi)

Alessandro D'Achille (Giuliano)

Produttori esecutivi

Paolo Landolfi

Raffaello Saragò

Produzione

General Movies Srl

Origine

Italia, 1997 (colore, 93', 35mm.)



La famiglia Buratti, originaria dell'alto Lazio, vi ritorna nel '43, sfollata da Roma per l'avvicinarsi della guerra. E' una famiglia borghese, ma anticonformista, gioiosa e un po' "sui generis". Vincenzo è un medico, un medico "ippocratico", precursore di terapie per quell'epoca esoteriche; Maria, la moglie, è pianista. Hanno tre figli, i veri protagonisti della vicenda: due maschi, di sette e cinque anni, una femmina di sei. Nella famiglia antifascista dei Buratti, la guerra porterà una ferita profonda, la morte per fucilazione dello zio partigiano. Il film vuole essere la rappresentazione di quei semplici sentimenti che uniscono tra loro gli individui attraverso uno sguardo, una carezza o l'emozione di un tema suonato da un pianoforte che una bambina, cinquant'anni dopo, ripropone durante il funerale del nonno che non ha mai conosciuto. E' un canto, quello della bambina, che racchiude in sé il senso eterno della vita, oltre il limite del tempo.

Paolo Bianchini

Inizia giovanissimo l'apprendistato nel mondo del cinema nel ruolo di aiuto-regista con maestri del calibro di Luigi Zampa, Mario Monicelli, Vittorio De Sica, Edoardo De Filippo. Come regista ha una ricca esperienza nei generi più diversi, dalla fiction televisiva, ai documentari (sono sue le monografie su Peter Ustinov, Nino Manfredi, Giacomo Manzù destinate al circuito televisivo, mentre va al grande schermo *Nicaragua oggi*, film-documentario sulla rivoluzione sandinista, distribuito nei circuiti alternativi di tutto il mondo). Dopo una lunga permanenza nei circuiti della regia pubblicitaria, torna al cinema con *La grande quercia*, che ottiene il Premio della critica a Mariella Valentini al Festival di Berlino 1997, il Grand Prix du Publique al Festival di Villerupt, menzioni speciali ai Festival di Francoforte, Villerupt, Chicago e Strasburgo, e il Globo d'Oro della Stampa Estera 1997 e il premio come miglior film al Festival di Pescara e al Festival Internazionale di Napa Valley (California)

Il film racconta le vicende e i caratteri di questa famiglia durante la guerra, che non viene mai raccontata direttamente. C'è un'eco di cose terribili e sanguinose, lontani fragori di bombardamenti, allusioni ad una guerra che i bambini percepiscono sempre più vicina ed incombente. Tutto il film è visto attraverso gli occhi innocenti e allo stesso tempo acuti dei nostri tre piccoli protagonisti: le figure dei genitori, i loro pensieri manifesti e segreti, il loro amore, lo zio partigiano, il nonno burbero ma buono, il primo giorno di scuola, la fame. Ma il mondo magnifico e misterioso, a dispetto della guerra, si dispiega ai loro occhi: nelle notti di luna, nel suono di un pianoforte, nei giochi con tre soldati loro amici. E poi, improvvisi e terribili, i bagliori lontani di guerra.

Paolo Bianchini

Filmografia

1965

Sette contro la morte

1966

Il gioco delle spie

1967

Devilman Story

Lo voglio morto

Il re dei criminali

L'invincibile Superman

1968

Dio li crea... io li ammazzo

Quel caldo maledetto giorno di fuoco

1971

Ehi amico sei morto!

1973

Ti darò un posto all'inferno

1979

Superandy - Il fratello brutto di Superman

1997

La grande quercia

ISOTTA

Regia

Maurizio Fiume

Soggetto

Mariacristina Gentile

Sceneggiatura

Maurizio Fiume

Mariacristina Gentile

Laura Sabatino

Fotografia

Pasquale Mari

Montaggio

Luca Benedetti

Musica

Peppe D'Argenzio

Mario Tronco ,

eseguita da Piccola Orchestra Avion Travel

Suono

Marco Fiumara

Scene

Giancarlo Muselli

Costumi

Imma Simonetti

Interpreti

Nicoletta Magalotti (Isotta)

Rosa Di Brigida (Luisa)

Teresa Saponangelo (Caterina)

Dimitris Verykios (Alexandros)

Luigi Diberti (il padre di Isotta)

Mariacristina Gentile (la madre di Isotta)

Arturo Paglia (Sandro)

Fabrizia Sacchi (Anna)

Denisia De Crescenzo (Isotta bambina)

Enzo Salemme (il maestro)

Massimo Piparo (il sorvegliante)

Produttori

Dario Formisano

Roberto Gambacorta

Produttori associati

Joaquim Pinto

Paulo Branco

Dimitri Fulvio Georgiades

Produzione

Riverfilm, Georgiades Production

Origine

Italia, 1996 (colore, 85', 35mm.)



Una bambina di nove anni, bionda e paffuta. La madre magrissima, non fa che prepararle da mangiare e a scuola tutti la prendono in giro perché grassa e timida. Quando la situazione è insostenibile, quando, interrogata, non riesce a pronunciare parola, non le resta che rifugiarsi nel mondo dei sogni dove tutto è più semplice e divertente...

Adesso questa bambina ha trent'anni. Fa la cucitrice in una fabbrica di pellami e vive in un quartier degradato di Napoli. Il lavoro in fabbrica è precario e malpagato, i fratelli sono disoccupati, il papà è in cassa integrazione e ogni sera si gioca il sussidio a carte nel bar sotto casa. La madre continua a prepararle pranzi e cene che il suo corpo non vuole e non può sostenere. Fortuna che ci sono Luisa e Caterina, due amiche vere, con le quali condividere lavoro in fabbrica e tempo libero. La prima adulta e matura; la seconda estroversa e un pò irresponsabile, sempre piena di fidanzati e di allegria. Insomma sono molti i motivi per sentirsi infelici. Ma lei non lo è, perché ogni volta che può se ne va nei suoi sogni. E sognando si sente leggera, invisibile accettata dagli altri. Quando si innamora di Alexandros, un commerciante di pelli venuto da Salonicco, la vita le appare, più bella di qualunque sogno. Ma Alexandros se ne va con Luisa, la sua migliore amica. E allora non c'è soluzione: mollare progressivamente la vita reale e cominciarne un'altra nel sogno.

Questa donna è sempre più grassa, buffa e golosa, e continua a farsi mille domande. Il suo nome è Isotta.

Maurizio Fiume

Nato a Napoli nel 1961, segue i corsi di sceneggiatura promossi dalla Scuola di Cinema Democratico con Ugo Pirro e Lucio Battistrada. Nel 1987 vince il Premio Cinema Democratico per il miglior soggetto originale con *In nome di Giancarlo*, ricostruzione dell'attività giornalistica del cronista de *Il Mattino*, Giancarlo Siani, ucciso dalla camorra nel 1985. In televisione lavora come aiuto-regista per diversi programmi di attualità e, nel cinema, come organizzatore della produzione. Socio fondatore della Riverfilm, gira, nel 1991 il documentario *Vesuvio, il gigante che dorme*, e il cortometraggio di finzione *Drogheria* (1995), presentato al Festival di Locarno e segnalato ai Nastri d'Argento. È autore (insieme con Roberto De Francesco e Massimo Martella) della sceneggiatura e produttore esecutivo de *Il tuffo*, di Massimo Martella, che vince a Venezia nel 1993 il Premio Kodak, il Premio Speciale della Giuria ad Annecy e il premio per la migliore sceneggiatura al Film Script Festival di Grosseto. *Isotta* costituisce il suo esordio nei lungometraggio.

"Il sogno non è solo fare sogni, e neppure fantasticare o desiderare o immaginare. Con il sognare possiamo percepire nuovi mondi." Così dice Carlos Castaneda nel suo libro *L'arte del sognare*. Rifacendosi alla sua esperienza di etnologo e ricercatore dello sciamanesimo, Castaneda ci spiega che sette sono le porte che il sognatore deve varcare per raggiungere la perfezione nell'arte di sognare, quindi, uscire dalla nostra dimensione per entrare in un'altra dove vivere avventure di ogni genere è un'esaltante esperienza. Anche se non priva di pericoli: può accadere, infatti, di non poter più ritornare, di dover restare in un'altra dimensione per sempre....

Per molti fuggire dalla realtà è un atto di debolezza. Non per Isotta, che si rende conto che la realtà è fatta solo di convenzioni e apparenze con le quali lei, animo sensibile e sognatore, non ha nulla da spartire; e che l'altra dimensione è il proprio io, un mondo perfetto in cui non c'è possibilità di ingannare se stessi e gli altri, un mondo in cui la realtà coincide con la verità.

Maurizio Fiume

Filmografia

1991

In nome di Giancarlo
(cm. video doc.)
Vesuvio. Il gigante che dorme
(mm. video doc.)
Guido Mazzoni (doc.)

1995

Bagheria

1996

Isotta

KOPPIA

Regia

Michele Fasano

Soggetto

liberamente tratto dall'omonimo
testo teatrale di Mario Giorgi

Sceneggiatura

Pier Luigi Basso, Michele Fasano

Fotografia

Massimiliano Gatti

Montaggio

Michele Fasano

Musica

Guido De Gaetano

Suono

Sandro Brogginì

Scene

Sebastiana Costa

Costumi

Betta Muner

Interpreti

Elena Bucci

Marco Sgrosso

Produzione

Michele Fasano

Origine

Italia, 1997 (colore, 93', 16mm. gonfiato in 35mm)



Due attori, compagni nella vita, chiusi nel loro appartamento, presi in una accesa discussione, provano un copione, i cui personaggi sono a loro volta una coppia di attori. I dialoghi del copione e quelli della loro relazione si assomigliano fino a confondersi.

I due stanno per girare la scena di un film, che verrà realizzato in un teatrino barocco di provincia. Allo scenario dell'appartamento si alterna quello del set, il teatro dove i due attendono l'inizio delle riprese.

Il montaggio alternato di vita e finzione si fa sempre più fitto, la realtà e la sua rappresentazione si intrecciano e si confondono. Alla fine del film si scopre che l'appartamento, dove abbiamo imparato a conoscere i due protagonisti nella loro privacy, non è mai esistito: era solo la scenografia del set durante le riprese, la parte di film già girata. Scopriamo che tutto quel che si è visto è la ricostruzione soggettiva della relazione che lega i protagonisti; ricostruzione fatta da entrambi, durante un viaggio in automobile, stimolati dal copione che hanno interpretato.

Michele Fasano

Nato nel 1965 a Gioia del Colle, in provincia di Bari, si iscrive al D.A.M.S. di Bologna dove si laurea con un lavoro su *La poetica di Andrej Tarkovskij*. Negli anni successivi frequenta seminari di sceneggiatura condotti da Suso Cecchi D'Amico e Tonino Guerra. Nel 1992 scrive, dirige e produce il suo primo cortometraggio, *La regola del sonno*, in concorso a Riminicinema '92 e al Festival di Locarno '95, nella sezione Pardi di domani. È allievo di Fernando Solanas e Abbas Kiarostami negli stage di regia che i due maestri tengono rispettivamente a Bologna e Palermo nel 1996. *Koppia* è il suo primo lungometraggio.

Ho deciso di realizzare questo film dopo aver visto *Koppia* a teatro. Allora mi accorsi che i dialoghi coinvolgevano tutto il pubblico. Gli spettatori cercavano una spiegazione alle proprie difficoltà di relazione. Trovavano divertente il testo, perché appariva "vero". Evidentemente era diffusa, molto più di quanto potessi immaginare, un'esperienza della relazione amorosa basata sul conflitto. A prescindere dalle circostanze esistenziali di ciascuno, quello era il dato ricorrente. Lo individuai come asse attorno al quale far girare l'intero film. In esso non si racconta una vicenda legata a determinate cause e relative conseguenze. Tutto, invece, si regge su pure dinamiche di relazione senza contenuti esistenziali. In gioco è la "forma" stessa del dialogo. Lo spettatore riempie quella "forma vuota" con i contenuti della propria esperienza personale, a volte consapevole, a volte rimossa. E per questo che il dialogo attrae e disturba allo stesso tempo. Per lo stesso motivo la recitazione degli attori corre sul filo tra naturalità e teatralità.

Michele Fasano

Filmografia

1992

La regola del sonno (cm.)

1994

Re Tarlo (per non morire),
(mm. video)

1997

Koppia

LA VENERE DI WILLENDORF

Regia

Elisabetta Lodoli

Sceneggiatura

Heidrun Schleef, Elisabetta Lodoli

Fotografia

Cesare Accetta

Montaggio

Anna Napoli

Musica

Savio Riccardi

Suono

Mario Iaquone

Scene

Emita Frigato

Costumi

Agata Cannizzaro

Interpreti

laia Forte (Ida)

Luisa Pasello (Elena)

Emilio Bonucci (Enrico)

Ilaria Occhini (Luisa)

Emanuela Macchniz (Alice)

Paolo Bonanni (Freddy)

Produttrice

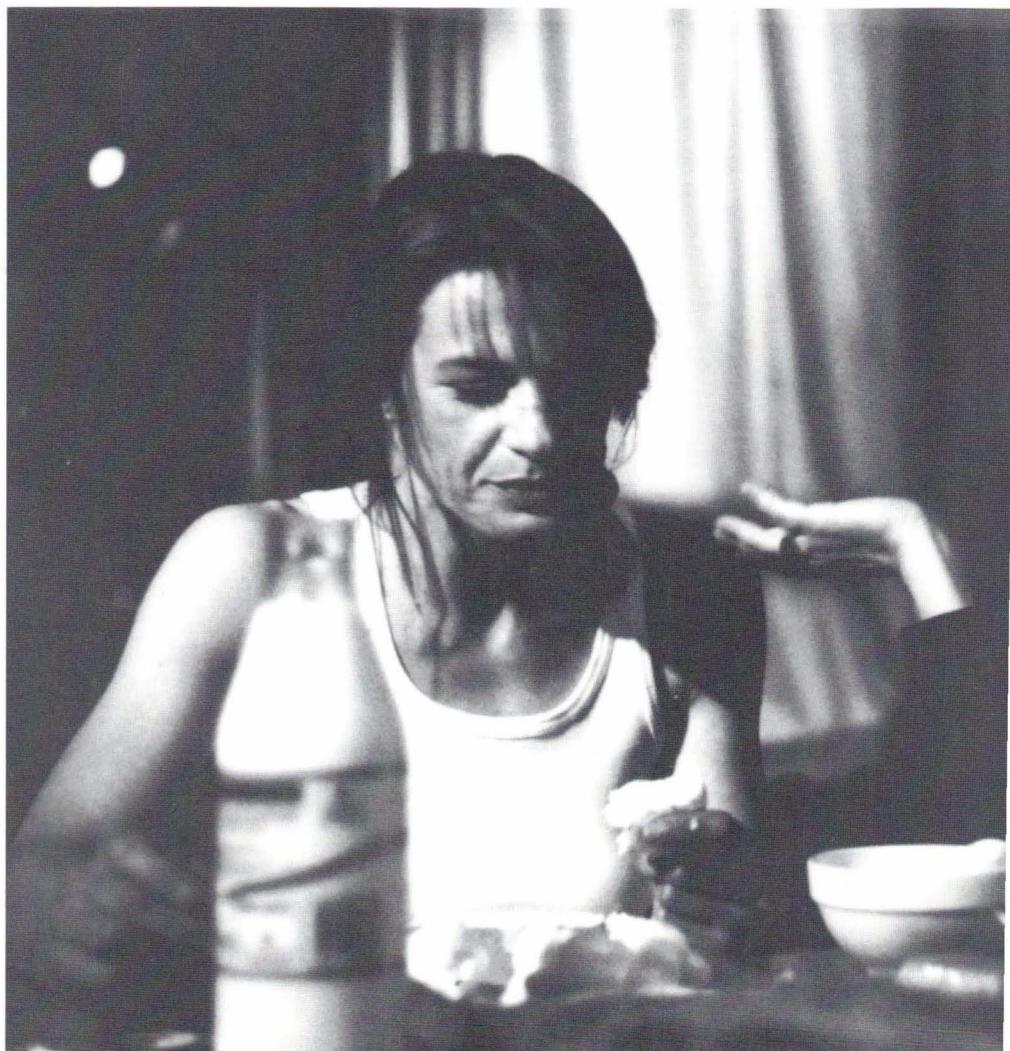
Elisabetta Lodoli

Produzione

Bianca Film

Origine

Italia, 1996 (colore, 86' 35mm.)



Anna, una prostituta emigrata da una città del sud Italia a Berlino, rimpatria dopo moltissimi anni per incontrare, su consiglio degli psichiatri dell'istituto di riabilitazione, il figlio Antonio, ormai più che adolescente. Le difficoltà reali e psicologiche di recuperare le fila di un rapporto di fatto mai esistito, fanno da scenario all'esplosione di complessi e violenti meccanismi di possesso e di rifiuto, di amore e di odio. Anna e Antonio 'abitano' ora non solo le desolate stanze di una casa in affitto, ma soprattutto i loro reciproci e difficili destini.

Agostino, sacrestano di un grande complesso ecclesastico del sud Italia, condivide la sua devota scelta con il fratello Mattia.

I grandi spazi del complesso barocco ospitano le quotidiane pratiche di fede di Agostino e Mattia.

L'ingresso violento di un gruppo di giovani rompe però ogni equilibrio e Agostino è costretto a misurarsi con nuove realtà, trascinando con sé il fratello.

Il desiderio e il pentimento, l'aggressione e la sottomissione, il piacere e la disperazione irrompono, decisi a smantellare i tratti, apparentemente forti, di una scelta ideale.

Pasquale Marrazzo

Nato a S. Antimo in provincia di Napoli l'11 ottobre 1961, per ragioni familiari lascia il sud ancora ragazzino e viene affidato ai nonni emigrati a Milano. Lo spirito delle due città s'intreccia nella sua vita e nei suoi lavori, contaminando linguaggi e umori. Tornato ad Aversa per frequentare la scuola superiore, segue il laboratorio teatrale che Gennaro Vitiello tiene al Teatro Nuovo di Napoli. Nel 1986 è di nuovo a Milano, dove inizia a collaborare con l'Aut-Off e l'anno successivo mette in scena *Lontani dal Paradiso*, scritto con Raffaella Boscolo e Alberto Storti. Intraprende gli studi in Filosofia alla Statale di Milano e comincia a sperimentare il linguaggio del cinema con diversi lavori amatoriali. Conclude il suo corso di studi con una tesi sui simboli psicanalitici presenti ne *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders, comprensiva di un suo video, *Angeli necessari*. Il suo primo lungometraggio, *Malemare*, frutto di un notevole sforzo autoproduttivo, è stato presentato alla 54ª Mostra del Cinema di Venezia, nella sezione Officina.

Le storie dei personaggi di *Malemare* sono null'altro che il pretesto per raccontare le faccende causali di destini che seppur lontani per forma, sono vicini per essenza ontologica.

Il tentativo di questo film è quello di apparentare i luoghi delle discordie e cercare, senza moralismi o giudizi, di abitare proprio quei luoghi.

Lo sguardo su queste storie e le immagini che le raccontano è sganciato dalla moralità che prelude al Sacro e al Profano.

L'attenzione si poggia sull'espressione della volontà dei personaggi, la quale si nega e si afferma e, quando si manifesta, è sempre una conseguenza della storia esistenziale del personaggio stesso.

Individui, in fondo, disarmati e pronti alla resa: Agostino diventa un omicida e Anna si lascia agire da un'insicurezza ontologica.

La macchina da presa entra in queste storie non da indagatrice partecipando e accompagnando di volta in volta i personaggi per la loro strada e senza porsi mai a distanza.

Pasquale Marrazzo

Filmografia

1992
Il tradimento e lo sguardo (cm.)

1993
Fenomenologico (cm.)

1994
Lontani dal paradiso (cm.)

1995
Angeli necessari (cm.)
Ex-sistente (cm.)

1997
Malemare

MALEMARE

Regia e sceneggiatura

Pasquale Marrazzo

Fotografia

Massimo Foletti

Montaggio

Paola Freddi

Scene

Marcello Panza

Costumi

Luciano Irace

Suono

Daniele Croce

Interpreti

Cristina Donadio (Anna)

Enzo Moscato (Agostino)

Jonathan Favi (Antonio)

Salvio Moscato (Mattia)

Emilio Massa (amante masochista)

Stefano Caruson (rapinatore)

Alfonso Ottone (padre di Antonio)

Giuseppe Buonanno (amante buono)

Produttore

Pasquale Marrazzo

Produzione

Produzione Noi

Origine

Italia, 1997 (b/n, 80', 16 mm.)



Due cugine, Elena e Ida, si rincontrano dopo quindici anni in occasione della vendita della villa al mare in cui hanno trascorso la loro adolescenza. I rapporti tra le due donne sono formali, anche a causa di vecchi rancori, non ultimo quello creato dal matrimonio di Elena con Enrico, ex di Ida. I primi giorni si susseguono tra ricordi, finzioni e scatole da riempire. Ma quando i lavori sono sospesi, le due donne si ritrovano nelle loro camere ad affrontare in segreto i loro guai. Ida passa le notti al telefono con Bruno, l'uomo con cui sta da otto anni e da cui si sta separando, mentre nella camera sulla torretta della villa Elena riempie il suo vuoto affettivo con quantità abnormi di cibo. Soffre di bulimia. Negli anni il suo brillante matrimonio è diventato una pura formalità ed evita ogni contatto fisico con il marito, insoddisfatta del suo corpo. Dopo che Enrico è tornato in città, l'atmosfera tra le due donne si distende e riaffiora la loro vecchia intesa, complice anche la vitalità e la leggerezza di Ida, il suo essere generosa ed estroversa. Elena confida a Ida il suo rapporto mancato con il marito e lo affronta nel tentativo di ricostruire il suo matrimonio. Ma lui ha preso un'altra decisione: vuole la separazione, ha perso la testa per un'altra donna. Elena sfoga il suo dispiacere su Ida, le due donne litigano e Elena manda Ida via di casa.

Alla stazione, aspettando il treno, Ida osserva una bimba che sta mangiando una tavoletta di cioccolata accanto alla madre che la sgrida. E' l'ultimo tassello che, aggiunto ai vari indizi raccolti – le carte di cioccolata trovate nel cruscotto della macchina, nascoste nell'armadio, gli scontrini iperbolici del supermercato e al tempo stesso il frigorifero e la dispensa vuoti, la radio ad alto volume nel cuore della notte – toglie ogni dubbio ad Ida. Tornata sui suoi passi, dall'esterno della casa osserva il disperato degrado della cugina seduta davanti ad una distesa infinita di cibi. L'orgia alimentare si arresta solamente quando tutto il cibo è consumato. Gli sguardi delle due donne s'incrociano attraverso la vetrata: Elena non ha più segreti.

Elisabetta Lodoli

Laureata in Filosofia all'Università di Bologna, si trasferisce negli Stati Uniti dove consegue il Master in regia cinematografica e televisiva presso il California Institute of The Arts di Los Angeles nel 1988. Nello stesso anno realizza il corto *Off season*, presentato al Festival Cinema Giovani di Torino e a Rotterdam, vincitore del Gabiano d'Argento al Festival del Cinema Indipendente di Bellaria l'anno successivo. Tra i suoi lavori si segnalano il documentario *La pace a due voci*, documentario sul conflitto arabo-israeliano, girato nel 1991 e presentato l'anno successivo alla Mostra Internazionale del Cinema di Rimini; e il cortometraggio *Buon Natale*, codiretto da Mauro Marchese, presente al Festival Cinema Giovani di Torino nel 1993. Con *La Venere di Willendorf*, di cui ha curato sceneggiatura, regia e produzione, esordisce nella regia di un lungometraggio.

Perché un film sulla bulimia? Non tanto per l'esigenza di attirare l'attenzione sul problema di attualità, quanto invece per il mio interesse di indagare gli aspetti più contraddittori della femminilità. La bulimia, espressione moderna del conflitto corpo-mente, è diventata per me il pretesto narrativo di un vuoto affettivo, di una fame d'amore, di una mancata espressione dei propri sentimenti e della propria sessualità.

Non la racconto però da un punto di vista scientifico documentaristico ma cerco di costruire attorno ad essa, malattia vissuta in segreto e abilmente occultata, un thriller psicologico in cui si confrontano due donne differenti e due differenti modi di stare nel mondo.

Elisabetta Lodoli

FILMOGRAFIA

1988

Off season (cm.)

1991

La pace a due voci (doc.)

1993

Buon Natale (cm.)

1996

La Venere di Willendorf

I VIRTUALI

Regia

Luca e Marco Mazzieri

Soggetto

Marco Mazzieri

Sceneggiatura

Andrea Galeazzi, Marco Mazzieri

Fotografia

Gino Sgreva

Montaggio

Carlo Fontana

Musica

Roberto Bonati

Suono

Bruno Pupparo

Scene

Luca Mazzieri

Costumi

Annalisa Bonati

Interpreti

Marco Mazzieri (il regista)

Andrea Galeazzi (lo sceneggiatore)

Laura Cleri (la madre)

Alessandro Pini (il bambino)

Stefania Rocca (la ragazza)

Edwin Onwuzuruike (il manager nigeriano)

Luigi Bussolati (l'eremita del Po)

Roberto Bonati (il contrabbassista)

Luca Bertolotti (il poeta)

Andrea Bellanova (il guardiano del canile)

Hermann Weiskopf (il produttore austriaco)

Lino Damiani (il playboy)

Pierluigi Oddi (il dottore)

Rocco Papaleo (l'alcolista)

Alice Gasparini (la ragazzina)

Giovanni Carra (il cantante)

Cipolla, Snorky, Duna, Macchia (i cani)

Produttore

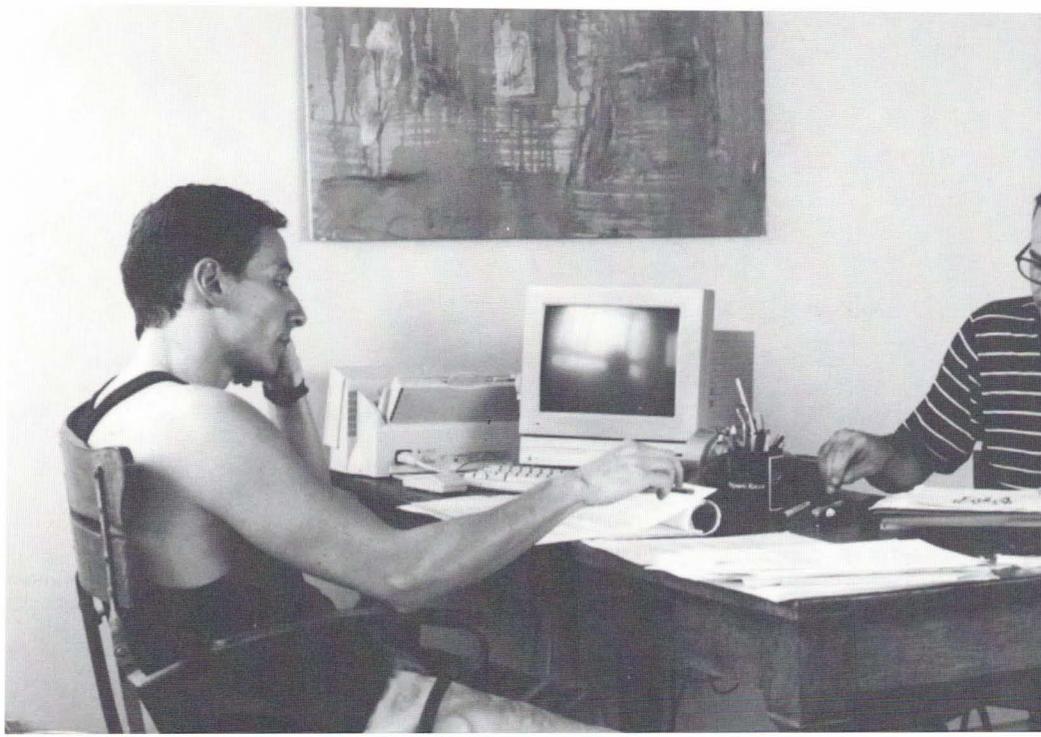
Marco Mazzieri

Produzione

SET 22, in collaborazione con Delta Film

Origine

Italia-Austria, 1996 (colore, 78', 35mm.)



Parma desolata in un torrido agosto: il regista Marco e il suo amico sceneggiatore Andrea devono scrivere un film per la televisione, i cui protagonisti sono un padre, una madre e un bambino. Vogliono finire al più presto per essere finalmente pagati dal produttore, il quale li obbliga a infarcire la storia di disgrazie per aumentare la potenziale audience televisiva.

Presto entrano in crisi di idee: hanno difficoltà a scrivere un film lontano dalle loro intenzioni creative e per Marco è anche una crisi d'identità, perché sente di negare gli insegnamenti poetici del suo maestro Cesare Zavattini. I dubbi lo perseguitano, procurandogli delle vere e proprie visioni nelle quali si materializzano i due personaggi. La madre e il bambino, che dopo la morte del padre sono disperati per tutte le disgrazie a cui vengono sottoposti, si ribellano e cercano da Marco rassicurazioni sul loro futuro di personaggi.

A peggiorare lo stato di confusione mentale in cui Marco si trova già, intervengono anche i suoi amici che lo costringono a un calvario di appuntamenti, richieste e consigli.

Una crisi visionaria più forte delle altre lo destina a un ricovero al Pronto Soccorso dove viene imbottito di sedativi. Al suo ritorno dall'ospedale riceve la tremenda notizia che il film è slittato e che il produttore non pagherà fino all'autunno inoltrato. Andrea lascia Marco offendendolo per tutte le promesse non mantenute e se ne torna a Roma.

Disperato e solo, Marco fa un patetico tentativo di incontrare una sua ex fidanzata, anche questo destinato a finir male.

Dopo aver cacciato a fatica l'ultima visione dei personaggi che lo tempestano di richieste sul proseguo della sceneggiatura, Marco prende la bicicletta e lascia la città.

Pedala, pedala, pedala, arriva fino all'argine del Po e...

Marco Mazzieri

Nato a Parma nel 1959, compie gli studi artistici a Parma, ed è per diversi anni grafico e illustratore. Espone i suoi lavori in personali e collettive e pubblica per La Repubblica, La Gazzetta di Parma e i settimanali Mercurio e il Venerdì. Nel 1983 si iscrive all'Università del Cinema e il suo lavoro conclusivo è il cortometraggio *Il porcello non c'entra*, che viene presentato dal suo maestro Cesare Zavattini. Nel 1987, con il fratello Luca, dirige il cortometraggio *Dov'è Noè?*. È assistente alla regia di vari registi: Zeffirelli, Nichetti, Brass, Schivazappa. Sempre col fratello, gira diversi spot pubblicitari. Nel 1996 è sceneggiatore e regista de *I virtuali* (dedicato al suo insegnante Cesare Zavattini), e nel 1997, firma, insieme al fratello, soggetto sceneggiatura e regia di *Voglio una donnaaa!*, in fase di edizione.

Filmografia

1987

Dov'è Noè? (cm., co-regia di Luca Mazzieri)

1996

I virtuali (co-regia di Luca Mazzieri)

1997

La storia di Gigi 2 (tv)

Voglio una donnaaa! (co-regia di Luca Mazzieri)

Luca Mazzieri

Nato a Parma nel 1959, consegue la maturità artistica e frequenta stages di scenografia e sceneggiatura. Nel 1983 si iscrive all'Università del Cinema di Roma, allievo di Antonioni, Benvenuti, Zavattini, Lattuada, e si congeda con il suo primo cortometraggio, *Uva*. Scenografo e aiuto regista su diversi set, è assistente di Tinto Brass in *Miranda*, di Maurizio Nichetti in *Il Bi e il Ba*. È aiuto scenografo ne *Il giovane toscano* di Zeffirelli. Con il fratello gemello Marco dirige il cortometraggio *Dov'è Noè?*, che si classifica terzo a Bellaria nel 1987. Realizza, insieme al fratello Marco, parte dell'impianto scenografico di *Musica per vecchi animali* di Benni e Angelucci. Dirige il documentario *Farnese arte e collezionismo* con l'intervento di Federico Zeri. Nel 1995 è regista e produttore, con il fratello Marco, de *I virtuali*. Nel 1996, con il fratello firma soggetto e sceneggiatura del tv-movie *Il gol del martin pescatore*, per Rai Uno.

Filmografia

1987

Dov'è Noè? (cm., co-regia di Marco Mazzieri)

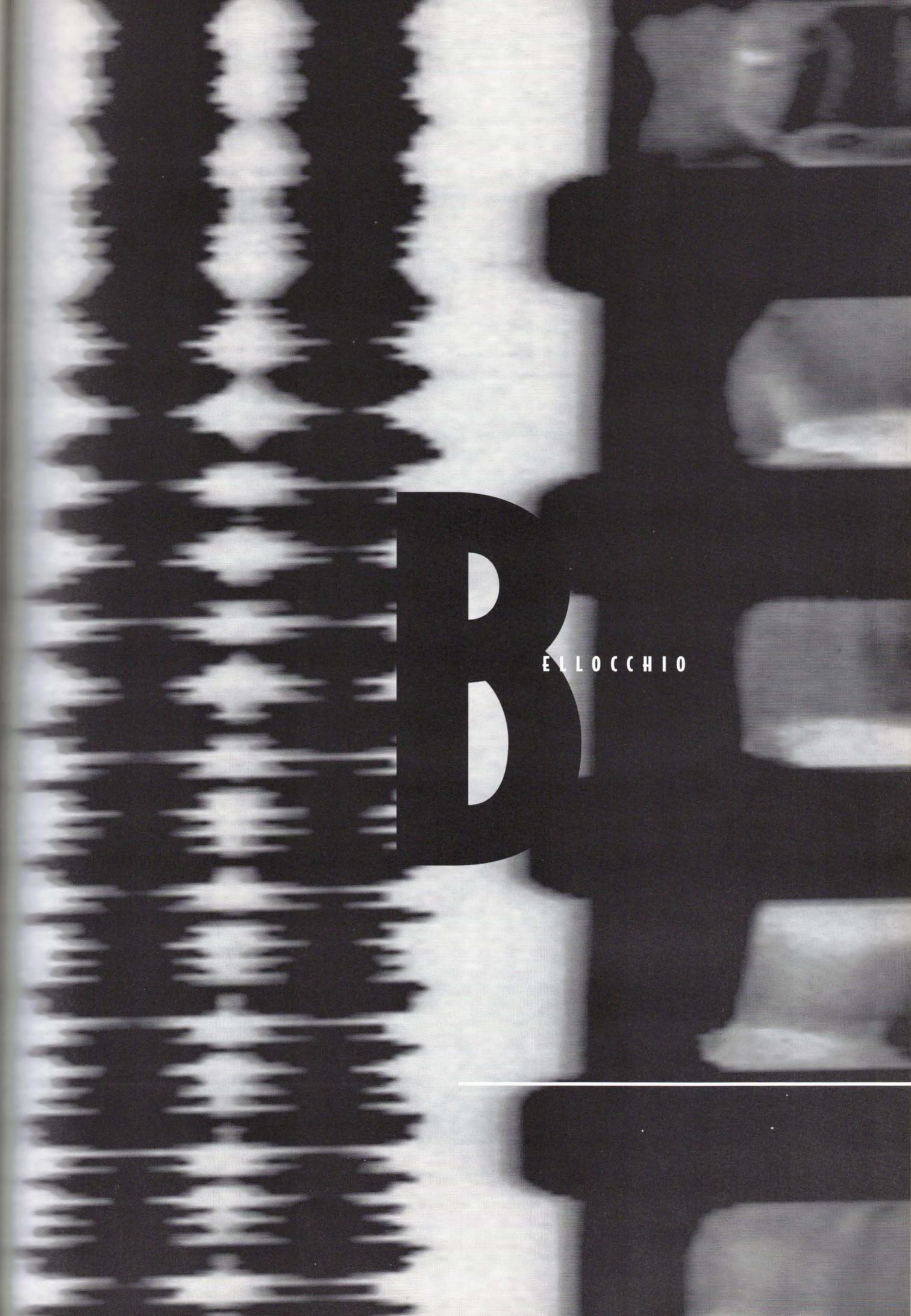
1996

I virtuali (co-regia di Marco Mazzieri)

1997

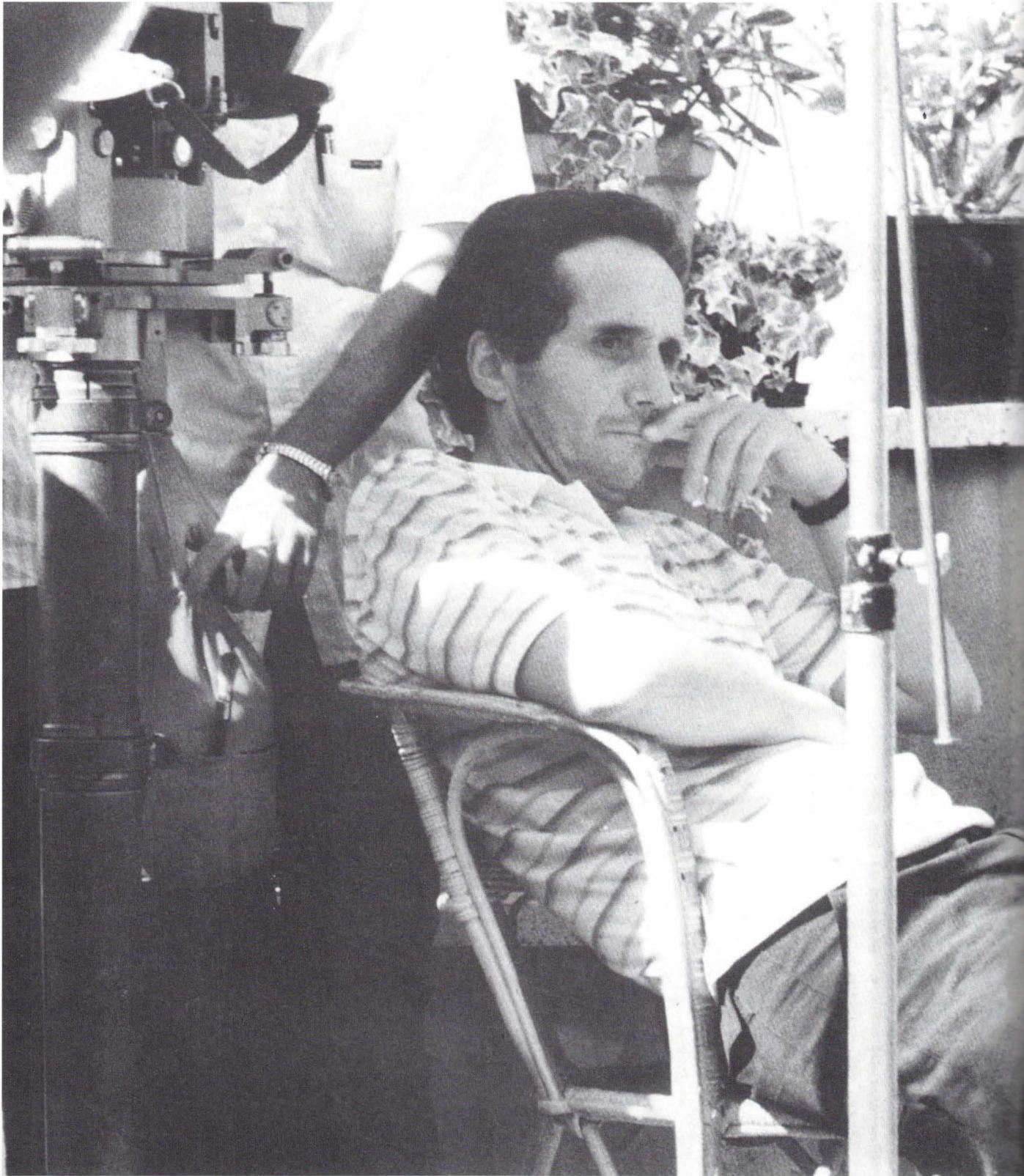
La storia di Gigi 2 (tv)

Voglio una donnaaa! (coregia di Marco Mazzieri)



B

ELLOCCHIO



Archivio Istituto Luce
Italnoleggio Cinematografico - Roma

Nasce nel 1939 da una famiglia di estrazione borghese di Piacenza. Origine provinciale, formazione cattolica: un percorso di vita la cui lettura critica – e qui la maturità ideologica acquisita all'ombra dello storico gruppo dei Quaderni Piacentini è fondamentale – diventa nella sua opera cifra poetica e stilistica del tutto originale. Intraprende gli studi in Filosofia all'Università del Sacro Cuore di Milano, ma abbandona per iscriversi al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Segnalatosi con la regia di tre cortometraggi, nel 1964 ottiene una borsa di studio che gli consente di seguire i corsi della Slade School of Art di Londra. Critico, autore di un saggio sulla fotografia nei film di Antonioni e di Bresson, esordisce nel 1965 alla regia di un lungometraggio con *I pugni in tasca*, Vela d'Argento alla regia al Festival di Locarno e Nastro d'Argento al miglior soggetto. Il film s'impone all'attenzione della critica internazionale per il potere dissacrante del suo contenuto e la freschezza del linguaggio cinematografico che anticipa la contestazione: "all'epoca lasciò a brandelli l'immaginario cinematografico collettivo, oggi non lascia indifferente nemmeno chi ha acquisito un non comune senso dell'orrore" (Mereghetti). Nel 1967 gira *La Cina è vicina*, Premio della critica a Venezia e Nastro d'Argento per il miglior soggetto originale; due anni dopo, l'esperienza del film collettivo *Amore e rabbia* con l'episodio *Discutiamo discutiamo*, uno spaccato sulla realtà universitaria e sociale di quegli anni, ironico e scomodo nello stesso tempo. Sempre nel '69, la prima regia teatrale, il *Timone d'Atene* di William Shakespeare, nella traduzione di Eugenio Montale, per conto del Piccolo Teatro di Milano, protagonista Salvo Randone. Tornerà al teatro quasi dieci anni dopo, nel '77, con *Il Gabbiano* di Anton Cechov, lavoro mai andato in scena, solo filmato, a metà strada tra teatro cinema e televisione. Gli anni settanta si aprono con *Nel nome del padre*, feroce critica dell'istituzione clericale, e *Sbatti il mostro in prima pagina*, ritratto spietato della stampa, custode e serva del potere. Sull'esperienza dell'ospedale psichiatrico di Parma e la dimissione dei ricoverati, nel '74 realizza con Agosti, Rulli e Petraglia, nell'orbita della rivista *Ombre Rosse*, *Nessuno o tutti - Matti da slegare*, cinema diretto, di committenza pubblica, dove la vita prende il sopravvento sull'intenzione di cinema. Con *Marcia trionfale*, nel '76, Bellocchio pronuncia un duro atto d'accusa contro l'istituzione militare, e il rapporto tra il caporale e il tenente è la sottotraccia psicoanalitica che attraversa tutte le sue opere: il rapporto padre – figlio. Ma negli anni ottanta, con la presenza del suo psicanalista Massimo Fagioli, spesso anche nella fase di stesura, il lavoro di Bellocchio subisce un cambiamento di registro: sono di quel decennio *Salto nel vuoto* (David di Donatello per la migliore regia nel 1980), *Gli occhi la bocca*, *Enrico IV*, *Il diavolo in corpo*, *La visione del Sabba*. Nel 1991 l'Orso d'Argento / Premio Speciale della Giuria al Festival di Berlino con *La condanna*, in cui soggetto e sceneggiatura sono firmati Bellocchio-Fagioli. Il 1994 è l'anno de *Il sogno della farfalla* e, nel 1997, in concorso al Festival di Cannes, *Il principe di Homburg*, fedele trasposizione della tragedia di Heinrich von Kleist.

Negli ultimi anni, Bellocchio si dedica all'attività produttiva, o meglio, riveste il ruolo di supervisore artistico nella società diretta dal figlio Piergiorgio, la "Albatros" che ha curato, tra l'altro, un progetto di Renata Crea e Roberto Giannarelli. Si tratta di *Un altro paese nei miei occhi*, una serie di film prodotti per RAIDUE in cui è protagonista lo sguardo degli stranieri sul nostro paese: *L'albero dei destini sospesi* di Rachid Benhadj, presentato fuori concorso a Venezia; *Torino boys* di Marco e Antonio Manetti, in concorso quest'anno a Torino Cinema Giovani; *L'appartamento* di Francesca Pirani e *Di cielo in cielo* di Roberto Giannarelli. Sempre nel 1997 realizza, su commissione del Festival di Locarno, *Demi-Siècle- Reflections sur l'avenir*, il cortometraggio *Elena*: la sua riflessione sull'avvenire, sollecitata per festeggiare il mezzo secolo della rassegna, insieme alle testimonianze degli altri autori che ne hanno tracciato più significativamente il percorso.

filmografia

1961– **La colpa e la pena** (cm.)

Abasso il zio (doc.)

1962– **Ginepro fatto uomo** (mm.)

1965– **I pugni in tasca**

1967– **La Cina è vicina**

1969– **Discutiamo discutiamo**

(epis.dal film collettivo **Amore e rabbia**;
gli altri episodi sono diretti da
di Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci,
Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard,
Marco Bellocchio)

1969– **Paola** (cm.)

1969 – **Viva il primo maggio rosso** (doc)

1971– **Nel nome del padre**

1972– **Sbatti il mostro in prima pagina**

1974– **Nessuno o tutti– Matti da slegare**

(doc.,coregia di Silvano Agosti,
Sandro Petraglia, Stefano Rulli)

1976– **Marcia trionfale**

1977– **Il gabbiano** (tv)

1978– **La macchina cinema** (doc. tv)

(coregia di Silvano Agosti,
Sandro Petraglia, Stefano Rulli)

1980– **Salto nel vuoto**

Vacanze in Val Trebbia (doc.)

1982– **Gli occhi, la bocca**

1984– **Enrico IV**

1986– **Diavolo in corpo**

1988– **La visione del Sabba**

1991– **La condanna**

1994– **Il sogno della farfalla**

1995– **Sogni infranti: ragionamenti e deliri** (doc.)

1997– **Il principe di Homburg**

Elena (cm)

I PUGNI IN TASCA

Regia, soggetto e sceneggiatura: Marco Bellocchio. **Fotografia:** Alberto Maramma. **Montaggio:** Silvano Agosti. **Musica:** Ennio Morricone. **Suono:** Vittorio De Sisti. **Scene:** Rosa Sala. **Costumi:** Gisella Longo. **Interpreti:** Lou Castel (Ale), Paola Pitagora (Giulia), Marino Masè (Augusto), Liliana Gerace (la madre), Pierluigi Troglio (Leone), Jeannie Mac Neil (Lucia), Irene Agnelli (Bruna), Mauro Martini (il bambino), Celestina Bellocchio (ragazza alla festa), Stefania Troglio (cameriera), Gianni Schicchi (Tonino), Alfredo Filipazzi (il dottore), Gianfranco Cella (ragazzo alla festa), Lella Bertane, Tino Molinari. **Produttore:** Enzo Doria. **Produzione:** Doria Cinematografica. **Distribuzione:** International Film Company. **Origine:** Italia, 1965. **Durata:** 107', b/n

Ritratto del paranoico da giovane. Il giovane Ale, sofferente di epilessia, vive insieme alla madre cieca e ai tre fratelli, dei quali solo il maggiore, Augusto, conduce una vita regolare: non è fisicamente compromesso, ha una vita sociale più aperta, una ragazza, degli amici. Così non è per Giulia (sorella amata oltre il limite che la natura impone) e Leone, gli altri due fratelli, anch'essi afflitti da problemi di salute. Il disagio che si respira in famiglia è palpabile e Ale, tormentato da un sentimento di incompiutezza esistenziale, pensa di riscattarsi compiendo un gesto a suo modo giusto: eliminare la famiglia "malata" e liberare dal suo peso angoscioso l'unico elemento sano, il fratello Augusto.

LA CINA E' VICINA

Regia e soggetto: Marco Bellocchio. **Sceneggiatura:** Marco Bellocchio, Elda Tattoli. **Fotografia:** Tonino Delli Colli. **Montaggio:** Roberto Perpignani. **Musica:** Ennio Morricone. **Suono:** Vittorio De Sisti. **Interpreti:** Glauco Mauri (Vittorio), Elda Tattoli (Elena), Paolo Graziosi (Carlo), Daniela Surina (Giovanna), Pierluigi Aprà (Camillo), Alessandro Haber (Rospo), Claudio Trionfi (Giacomo), Laura De Marchi (Clotilde), Mimma Biscardi (Giuliana), Claudio Tura (Wolfango), Giuliano Todeschini (metronotte), Renato Jalenti (Don Pino), Claudio Cassinelli (Furio). **Produttore:** Franco Cristaldi. **Produzione:** Vides Cinematografica. **Distribuzione:** Columbia Ceiad. **Origine:** Italia, 1967. **Durata:** 95', b/n



Il giovane Carlo, attivista socialista in corsa per la poltrona di assessore alla pubblica istruzione, viene scavalcato dal professore Vittorio Gordini, nome su cui punta il Partito per allargare il suo consenso all'interno dell'elettorato borghese. Durante la campagna elettorale Carlo si ritrova ad assistere il candidato rivale, inizia a frequentarne la casa così come la sua fidanzata, Giovanna, segretaria di Vittorio. Amareggiato dal tradimento politico e attratto dal nuovo ambiente, Carlo lascia Giovanna, circuisce Elena la sorella di Vittorio e la sposa perché in attesa di un figlio suo. Ma anche Giovanna riscatterà il suo destino, non senza essersi beffata dei buoni principi borghesi: sposa Vittorio col ricatto di una maternità che deve invece a Carlo.

DISCUTIAMO DISCUTIAMO

(episodio dal film collettivo **Amore e rabbia** gli altri episodi sono diretti da: Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci, PierPaolo Pasolini, Jean-Luc Godard). **Regia:** Marco Bellocchio. **Soggetto e sceneggiatura:** Marco Bellocchio, Elda Tattoli e un gruppo di studenti dell'Università di Roma. **Fotografia:** Ajace Parolin. **Montaggio:** Roberto Perpignani. **Musica:** Giovanni Fusco. **Interpreti:** Marco Bellocchio (il professore), alcuni studenti dell'Università di Roma. **Produttore:** Carlo Lizzani. **Produzione:** Castoro Film, Anouchka Film. **Distribuzione:** I.N.C. **Origine:** Italia-Francia, 1967/68. **Durata:** 20' (techniscope).

All'interno dell'Università allievi contestatori e professori dibattono e si scontrano discettando dei minimi e massimi sistemi, senza dimenticare, ognuno dal canto proprio, le regole del dogma a cui hanno giurato fede. La contestazione mette in scena se stessa stravolgendo gli stessi codici presi a prestito dal teatro.

NEL NOME DEL PADRE

Regia, soggetto e sceneggiatura: Marco Bellocchio. **Fotografia:** Franco Di Giacomo. **Montaggio:** Franco Arcalli. **Supervisione al montaggio:** Silvano Agosti. **Musica:** Nicola Piovani. **Suono:** Fernando Pescetelli. **Scene:** Amedeo Fago. **Costumi:** Enrico Job. **Interpreti** Yves Beneyton (Angelo Transeunti), Renato Scarpa (Vice Corazza), Laura Betti (madre di Franc), Lou Castel (Salvatore), Piero Vida (Bestias), Aldo Sassi (Franc), Marco Romizi, Ghigo Alberani, Gérard Boucaron, Edoardo Torricella, Tino Maestroni, Gisella Burinato, Luisa Di Gaetano, Claudio Besestri, Livio Galassi, Orazio Stracuzzi, Christian Aligny, Gianni Schicchi, Guerrino Crivello, Marina Cenna, Simone Carella. **Produttore:** Franco Cristaldi. **Produzione:** Vides Cinematografica. **Distribuzione:** Italnoleggio. **Origine:** Italia, 1971. **Durata:** 109', col.

In un collegio religioso, alla fine degli anni '60, appena morto il più autoritario tra i papi moderni, Pio XII, fa il suo ingresso Angelo, giovane di buona famiglia, bello e intelligente, destinato ad una sicura carriera di dirigente integrato, così come gli altri convittori. Angelo rivela presto la sua natura sovversiva facendosi beffe delle regole assurde e delle gerarchie che reggono quel mondo chiuso ai margini

Archivio personale Marco Bellocchio



del tempo. Lo scontro con l'autorità, il Vice Rettore Corazza, sarà inevitabile, sebbene Angelo sappia manipolare bene anche lui. Infatti, quando Corazza sospende la recita di fine anno dopo aver effettuato dei controlli, Angelo gli vende delle informazioni e ottiene così il permesso di rappresentare la recita, che avrà luogo nello sconcerto generale. Questo clima crea fermento anche tra i servi, ragazzi del popolo che con la scusa della carità vengono biecamente sfruttati dai preti. Dopo il suicidio di uno di loro, sedotto da un collegiale, entrano in agitazione. Lo stesso faranno i convittori, malgrado il loro tentativo di accordo con i domestici sfumi. Nel frattempo i padri cedono una parte dell'edificio agli speculatori edilizi, muore padre Mathematicus - il cui cadavere verrà profanato da Angelo - ma all'interno del collegio tutto sembra avviarsi verso una nuova normalizzazione. Il film si chiude con Angelo che si allontana dal collegio in compagnia di uno dei servi parlando di cibernetica.

SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA

Regia: Marco Bellocchio. **Soggetto e sceneggiatura:** Sergio Donati. **Collaborazione alla sceneggiatura:** Goffredo Fofi. **Fotografia:** Luigi Kuveiller, Enrico Menczer. **Montaggio:** Ruggero Mastroianni. **Musica:** Ennio Morricone. **Scene e costumi:** Dante Ferretti. **Interpreti:** Gian Maria Volonté (Bizanti), Laura Betti (Rita Zigai), Carla Tatò (la moglie di Bizanti), Fabio Garriba (Roveda), Corrado Solari (Mario Boni), Jacques Herlín (Lauri), Michel Bardinet, Jean Rougeul, John Steiner, Enrico Dimarco, Gisella Burinato, Gérard Boucaron. **Produttore:** Ugo Tucci. **Produzioni:** Juppiter Generale Cinematografica, UTI Produzioni Associate, Labrador Film. **Distribuzione:** Euro International Film. **Origine:** Italia-Francia, 1972. **Durata:** 93', col.

Milano, anni settanta: il redattore capo di un quotidiano di destra, Bizanti, orchestra un piano per accusare degli studenti, estremisti di sinistra, che hanno individuato le responsabilità sue e del giornale nella strategia della tensione, e così deviare l'attenzione dell'opinione pubblica. Un efferato episodio di cronaca nera, lo stupro e la morte della figlia di un barone universitario, diventa lo strumento di questa macchinazione. Complice la polizia, il giovane estremista sarà arrestato e Bizanti si procura il titolone di copertura sul giornale. Un onesto collaboratore del giornale scoprirà il vero autore del delitto, ma verrà licenziato e le vere prove saranno occultate in attesa che vengano ultimate le elezioni.

MARCIA TRIONFALE

Regia e soggetto: Marco Bellocchio. **Sceneggiatura:** Marco Bellocchio, Sergio Bazzini. **Fotografia:** Franco Di Giacomo. **Montaggio:** Sergio Montanari. **Musica:** Nicola Piovani. **Suono:** Paolo Ferron. **Scene:** Amedeo Fago. **Costumi:** Mario Canini. **Interpreti:** Franco Nero (Cap. Asciutto), Miou Miou (Rosanna Asciutto), Michele Placido (Paolo Passeri), Nino Bignamini (Guancia), Patrick Dewaere (Ten.Bajo), Ekkehardt Belle, Flavio Andreini, Peter Berling, Giampaolo Boccelli, Pietro Calderone, Vito Cardascia, Dario Cantarelli, Marino Cenna, Fabrizio Cimicchi, Luciano Trovato, Vittorio De Bisogno, Francesco De Rosa, Nicola Di Pinto, Vittorio Fanfoni, Alessandro Haber, Gisella Hahn, Adriano Lapi Menotti, Giuseppe Lo Parco, Massimo Loreto, Luigi Morra, Daniele Pagani, Oreste Rotundo, Christiane Satori, Giuseppe Tufillaro, Piero Vida. **Produttore:** Silvio Clementelli.

Archivio personale Marco Bellocchio



Produzione: Clesi Cinematografica, Renn Production Lisa Film GmbH. **Distribuzione:** Cineriz. **Origine:** Italia-Francia-RFT, 1976. **Durata:** 125', col.

Una recluta appena uscita dall'università, e un capitano afflitto da nevrosi, che dapprima lo aggredisce, poi ne fa un complice nelle sue molestie contro il resto della camerata. A questo quadro si aggiunge la moglie del capitano, infedele, che la recluta deve pedinare e con la quale intreccia una relazione. Dopo un primo entusiasmo, la recluta cerca di riportare la moglie al suo capitano, ma la donna abbandona entrambi. A questo punto succede qualcosa tra i due uomini.....

DIABOLO IN CORPO

Regia: Marco Bellocchio. **Soggetto:** Marco Bellocchio, Enrico Palandri. **Sceneggiatura:** Marco Bellocchio, con la collaborazione di Ennio De Concini. **Fotografia:** Beppe Lanci. **Montaggio:** Mirco Garrone. **Musica:** Carlo Crivelli. **Scene:** Andrea Crisanti. **Costumi:** Lina Nerli Taviani. **Interpreti:** Marushka Detmers (Giulia Dozza), Federico Pizzalis (Andrea Raimondi), Anita Laurenzi (signora Pulcini), Riccardo De Torrebruna (Giacomo Pulcini), Alberto Di Stasio (prof. Raimondi), Catherine Diamant (signora Raimondi), Anna Orsi (signora Dozza), Claudio Botosso (don Pisacane), Lidia Broccolino, Stefano Abbati (terroristi), Marco Maggioni (professore), Luciano D'Amico, Doris Soren, Alexandro Partexano, Piero Sanavia, Roberto Pozzi, Gerardo Bertelli. **Produttore:** L.P. Film, Istituto Luce, Film Sextile. **Distribuzione:** Istituto Luce, Italnoleggio. **Origine:** Italia, 1986. **Durata:** 115', col.

Giulia, figlia di un funzionario ucciso dalle Brigate Rosse, vive una particolare situazione emotiva e psicologica, essendo nel contempo fidanzata con un terrorista. Quest'ultimo è stato arrestato, e nella vita di Giulia irrompe Andrea, giovane studente liceale, con il quale intreccia un'apassionata relazione. Scoprirà che il giovane è il figlio del suo analista, e il cerchio edipico a questo punto sembra chiudersi.

LA CONDANNA

Regia: Marco Bellocchio. **Soggetto e sceneggiatura:** Marco Bellocchio, Massimo Fagioli. **Fotografia:** Beppe Lanci. **Montaggio:** Mirco Garrone. **Musica:** Carlo Crivelli. **Suono:** Gianni Zampagni. **Scene:** Giacinto Burchiellaro. **Costumi:** Stefania Benelli. **Interpreti:** Vittorio Mezzogiorno (Colaiaanni), Claire Nebout (Sandra), Andrzej Seweryn (Malatesta), Grazyna Szapolowska (Monica), Paolo Graziosi (procuratore capo), Maria Sneider (consulente), Claudio Emeri (presidente del tribunale). **Produttore:** Pietro Valsecchi. **Produzione:** Cineuropa, Istituto Luce, INC, in collaborazione con RAIDUE/Banfilm/CactusFilm. **Distribuzione:** Italnoleggio Cinematografico. **Origine:** Italia, 1991 **Durata:** 90, col.

(Arch. Colaiaanni)



Durante una visita guidata ad un museo, una donna si attarda ad ammirare una statua e rimane prigioniera all'interno dei locali dopo l'orario di chiusura. Sopraggiunge un attivista con il quale la donna intraprende uno strano gioco di sfida e di fuga che li porta a saggarsi attraverso il museo. Al mattino l'uomo riesce di possedere le chiavi del museo, dunque avrebbe potuto farla uscire. Si scatena l'indignazione della donna per quella sorta di sopraffazione subita e lo trascina in tribunale con l'accusa di violenza carnale.

IL SOGNO DELLA FARFALLA

Regia: Marco Bellocchio. **Soggetto e sceneggiatura:** Massimo Fagioli. **Fotografia:** Yorgos Arvanitis. **Montaggio:** Francesca Calvelli. **Musica:** Carlo Crivelli. **Suono:** Remo Belli, Andreas Litmanowitsch. **Scene:** Amedeo Fago. **Costumi:** Lia Morandini. **Interpreti:** Thierry Blanc (Massimo), Robert Herlitzka (Il padre), Bibi Andersson (La madre), Henry Arnold (Carlo), Nathalie Boutefeu (Anna), Michael Seyfried (Il regista), Simona Cavallari (la ragazzina) Giusy Frallonardo (l'attrice), Consuelo Ciatti (attrice nella parte di Natalia), Anita Laurenzi (la prima vecchia), Carla Cassola (la seconda vecchia), Ketty Fuscola (la terza Vecchia), Sergio Graziani (il vecchio giardiniere), Viviana Natale (l'autostoppista), Aleka Paisi (la pastora), Antonio Pennarellalo (lo zingaro), Patrizia Punzo (attrice nel ruolo dell'elettrice). **Produzione:** Filmalbatros, Waka Film, Pierre Grise Production e RAI 2. **Distribuzione:** Istituto Luce. **Origine:** Italia-Francia-Svizzera, 1994. **Durata:** 100', col.

Nel segno del rifiuto della realtà, un ragazzo sceglie il silenzio, contraddetto soltanto dal desiderio di recitare, dunque esprimersi come attore nel linguaggio dell'arte. Intorno a lui la famiglia: il padre archeologo, studioso della civiltà cretese; la madre cultrice della poesia; il fratello, immerso nei suoi interessi scientifici e tecnologici e la sua ragazza, con la quale condivide fin dall'adolescenza il rito di silenzio. Un giorno si allontana con lei in moto e qui ha inizio uno strano viaggio...

45

IL PRINCIPE DI HOMBURG

Regia e sceneggiatura: Marco Bellocchio. **Soggetto:** dall'omonimo dramma di Heinrich von Kleist. **Fotografia:** Beppe Lanci. **Montaggio:** Francesca Calvelli. **Musica:** Carlo Crivelli. **Suono:** Maurizio Argentieri. **Scene:** Giantito Burchiellaro. **Costumi:** Francesca Sartori. **Interpreti:** Andrea Di Stefano (Principe di Homburg), Barbora Bobulova (Natalia), Toni Bertorelli (Elettore), Anita Laurenzi (Elettrice), Fabio Camilli (Hohenzollern), Gianluigi Fogacci (Golz), Dorfling (Italo Dall'Orto), Diego Ribon (Truchss), Pierfrancesco Favino (Sparren), Federico Scribani (Stranz), Bruno Corazzari (Kottwitz). **Produttore:** Piergiorgio Bellocchio. **Produzione:** Filmalbatros in collaborazione con la RAI. **Distribuzione:** Istituto Luce. **Origine:** Italia, 1997. **Durata:** 85', col

Il giovane principe Friedrich Arthur von Homburg vaga nel giardino del castello di Fehrbellin in uno stato d'animo nebuloso, tra la febbre e il sonno, intrecciando corone d'alloro. Per caso trova il guanto di Natalia, la bella nipote del suo sovrano, l'Elettore del Brandeburgo, di cui è innamorato. Il suo pensiero lo distrae dalle istruzioni per la battaglia e la mattina, disobbedendo agli ordini, anziché tenere le posizioni, attacca il nemico svedese e lo sconfigge. Malgrado la vittoria, l'Elettore chiede che il comportamento del principe, già recidivo, sia giudicato da una corte marziale. Alla pronuncia della condanna a morte il giovane chiede pietà, e per la sua causa si prodigano Natalia e tutti gli ufficiali. Ma quando la grazia gli viene concessa, il principe, cogliendone l'aspetto disonorevole, la rifiuta e si dichiara pronto a morire in nome della ragione di stato. E quando il triste cerimoniale di morte sta per concludersi, il principe bendato non vede Natalia che avanza verso di lui. La giovane gli depone la corona d'alloro sul capo, il principe sviene, e al suo risveglio è incapace di capire se sia sogno o realtà.





Marco Bellocchio o il cinema della disgiunzione

di Gianni Canova

Gli occhi, la bocca: di fronte al cinema di Marco Bellocchio non si sa mai se credere ai primi o alla seconda. A quel che si vede o a quel che si dice. Alle immagini o alle parole. C'è come una frattura - una virgola, una crepa - che separa il visivo dal sonoro, e che impedisce ai due piani di coincidere, di sovrapporsi, di rappacificarsi. Le immagini vanno di qui, le parole di là. Verso il senso, verso il nulla. A corrente alternata, ma sempre nel verso opposto. Avanti e indietro, con moto oscillatorio. Qualche volta, nel loro tracciato ondivago e zigzagante, parole e immagini si incontrano e per un attimo sembrano perfino combaciare: ma *l'impressione di realtà* garantita dall'inattesa sincronia non dura che un attimo, poi la scissione ricomincia e la *distanza* torna a farsi evidente.

Marco Bellocchio lavora a partire da questa "scissione". Ci sta dentro, vi si immerge. Se c'è un "demone" che possiede il suo cinema e lo governa (per quanto un demone possa essere governante"...") è quello che impedisce alle parole e alle immagini di agire in sincronia. Di qui il testo (parole/dialoghi/battute/interiezioni/monologhi), di là le immagini (visioni/sogni/illuminazioni/accecamenti/oscurità). Se il testo (il Verbo?) suggerisce un senso, subito l'immagine (la Carne?) ne indica un altro. Come nel bellissimo gioco basculante di immagini a fuoco e fuori-fuoco che punteggia il suo *Principe di Homburg*, tutto il cinema di Bellocchio nasce da un dispositivo comunicazionale che impone al visivo di confliggere senza requie con il sonoro. I pugni, insomma, non se ne stanno mai in tasca: servono agli occhi per colpire la bocca, o viceversa, in un match potenzialmente senza fine. Prendete ad esempio - di nuovo - *Il Principe di Homburg* (ma un discorso analogo vale anche per *Il sogno della farfalla* o, prima ancora, per *La condanna*): se il dispositivo testuale e drammaturgico sembra voler sfociare in una 'morale della storia' (il figlio riconosce come disonorevole la grazia che gli è stata concessa e accetta di andare al patibolo sancendo in tal modo l'ineluttabilità della Legge del Padre), le immagini - così sfocate, così sospese e spettrali - tirano invece dalla parte opposta, verso il sonnambulismo sognante e sospeso di un personaggio che risulta tanto più interessante (ed estremo) quanto più contraddice con il suo comportamento (con la sua stessa esistenza) la sua scelta finale. Tutto ciò impedisce al film di chiudere, e di *chiudersi*. Perché qui sta il punto: i film di Bellocchio sono sempre concepiti come strutture aperte. E non nel senso caro ai semiologi, quanto piuttosto - molto più semplicemente e radicalmente - nell'accezione di un'oggettiva impossibilità di imprigionare il senso nella logica di un linguaggio (di un'ideologia?) che lo definisce una volta per tutte, fissandolo in un necrofilo e retorico *rigor mortis*.

Cinema come perenne scacco del senso, insomma. E come vero e proprio *salto nel vuoto*. Fin dai titoli che di volta in volta sceglie di darsi, il cinema di Bellocchio gioca sull'indicazione di un "dove" (*I pugni "in" tasca*, *Il diavolo "in" corpo*) o sull'uso ambiguo di genitivi

volutamente anfibologici. *Il sogno "della" farfalla* ad esempio, significa che qualcuno sta sognando un lepidottero (sia pur simbolico...), o che il lepidottero ha fatto un sogno (*quel* sogno) di cui si parla (si parla?) nel film? La farfalla, in altre parole, è soggetto sognante o oggetto di un'attività onirica agita da qualcun'altro? E analogamente: *La visione del sabba* significa che il sabba stesso è oggetto o soggetto di visione? Bellocchio ambienta quasi sempre i suoi film in un luogo chiuso e concentratorio (il manicomio di *Matti da slegare*, il collegio di *Nel nome del padre*, la caserma di *Marcia trionfale*, il museo di *La condanna*, la reggia con annessi carcere e giardino di *Il principe di Homburg*) in cui accade che qualcuno veda o sogni di vedere qualcosa, un varco, una via di fuga. Ed è proprio in quel "buco" che il cinema di Bellocchio si mette al lavoro, facendo passare da lì il suo radicale, istintivo e lucidissimo rifiuto della mediocrità. Perché nessun altro cineasta italiano contemporaneo ha saputo raccontare, come Bellocchio, proprio la banale e devastante *mediocrità del moderno*.

Quella che permea di sé le famiglie e le case di provincia dei suoi film di esordio, le istituzioni totali del suo cinema anni '70, perfino il paesaggio psichico dei suoi film più recenti. E' quella mediocrità che trova la sua più compiuta espressione nei versi scritti in carcere dal terrorista di *Il diavolo in corpo*: "Voglio esistere e speranze/ basta con le mattanze:/ abbracciare i passanti/difendere le gestanti/ le ruote con i raggi/credere nei sondaggi/ in ciò che dice la gente/ in ciò che non costa niente..." A questa elegia della mediocrità, diffusa e pelosa, assunta come nuovo feticcio da una generazione che ha provato - una volta - a tirar fuori i pugni dalle tasche, ma che poi si è subito tirata indietro di fronte alla propria comprovata incapacità di uccidere davvero il Padre e la Madre, Bellocchio contrappone di volta in volta squarci, voragini, vie di fuga. Sono visioni (del sabba) e diavoli (in corpo), sogni (di farfalle) e salti (nel vuoto). Vuoti, soprattutto: fatti di nulla e silenzio. Di quel rifiuto della parola in cui si raggomitola il protagonista di *Il sogno della farfalla* o di quel "nulla" da cui va e viene il Principe di Homburg, presenza spettrale e fantasmatica che nega - col suo solo esserci, col suo solo apparire - le mediocri ragioni della Region di Stato.

Che a confliggere siano la Legge e la Rivolta (*Il Principe di Homburg*), il Silenzio e la Parola (*Il sogno della farfalla*) o l'Eros e il Logos (*La condanna*), il cinema di Bellocchio

foto Bruni - Roma

si offre sempre in modo dilemmatico e non riconciliato: come un dispositivo che irrita ed abbaglia, che folgora e che snerva, che avvince e respinge. Spostando sempre un po' più in là il bersaglio che i pugni dell'autore cercano di colpire.

Là dove non ti aspetti che sia, forse dove di fatto non è: ma dove *gli occhi, la bocca* si accostano e si sfiorano, uniti e separati da quel niente che è il cinema.

Una virgola, una dissolvenza e nulla più.

Un nulla, soprattutto.





Archivio Gruppo Berna - Roma



M

ESSIN / SCENA

f a r o f i l m



Appunti per una storia della «FARO FILM»

di Nino Genovese

¹ Dell'O.F.S. era *magna pars* Pino Mercanti, che, nel 1946, aveva diretto l'interessante e pregevole *Malacarne (Turi della tonnara)*, cui faranno seguito, nel 1948 e '49, due film di cappa e spada (*I cavalieri delle maschere nere* e *Il principe ribelle*).

Nel dopoguerra, epoca di ricostruzione in tutti i sensi, percorsa da fermenti vitali, idee, sogni, speranze, il cinema costituiva, sicuramente, una grande risorsa, suscettibile di grande sviluppo e delle più rosee prospettive.

Per limitarci alla Sicilia, è utile ricordare che a Palermo, nel 1946, nasce la O.F.S. (Organizzazione Filmistica Siciliana)¹, e che a Messina, nel 1947, Ferdinando Briguglio fonda la «Briguglio Film», che riscuote grande successo con *Anni difficili* (1948) di Luigi Zampa e con *Quel fantasma di mio marito* (1950) di Camillo Mastrocinque.

Perché, dunque, non tentare la carta di un'altra Casa di produzione cinematografica?

Questa sarà la «Faro Film» (denominazione precisa: «Faro Film S.p.A.»), la cui data «ufficiale» di fondazione è il 15 aprile 1950; essa, cessando di vivere, sempre «ufficialmente», il 12 gennaio 1984, dura quasi 34 anni: almeno sulla carta.

In realtà, il suo periodo di effettiva attività va dalla fondazione al 1961, anno in cui è attestato l'ultimo film coprodotto; ma, all'interno di questo più ristretto arco di tempo, la «Faro Film» occupa un piccolo posto nella storia del cinema soltanto per aver prodotto due film di un certo livello: *Il cappotto* di Alberto Lattuada e *L'amore in città* di vari registi. Sicuramente, – come ha ricordato il direttore di produzione Alfredo Mirabile (e come vedremo meglio in seguito) – essa avrebbe avuto un'altra storia se fossero stati «onorati» i contratti che Mirabile stesso aveva firmato per *La strada* di Federico Fellini e per *Poveri ma belli* di Dino Risi.

Ciò, purtroppo, non avvenne; anzi, al contrario, la Società si buttò a capofitto in una serie di co-produzioni con altre Società cinematografiche, italiane e straniere, che diedero vita a diversi film per così dire «minori» (in costume, di genere pseudo-storico o epico-avventuroso), di stampo dichiaratamente commerciale.

Ma procediamo con ordine.

La lontana genesi del progetto di fondazione di una Casa di produzione cinematografica è da far risalire all'incontro tra Alfredo Mirabile e Giordano Corsi, che avevano partecipato all'organizzazione delle attività del G.U.F. (tra cui quelle del Teatro Sperimentale e quelle cinematografiche) e che, ritrovandosi, a Messina, dopo la «bufera» della guerra, decidono di dar corpo alle fantasie ed ai sogni della giovinezza, pensando, tra l'altro, alla possibilità di realizzare un film.²

Successivamente, anche in seguito al trasferimento di Corsi a Roma, è Alfredo Mirabile che, da solo, su sua precisa iniziativa, stipula un accordo con il Rag. Cav. Antonino Ansaldo Patti, direttore della SEPRAL (Sezione Provinciale dell'Alimentazione) dipendente dalla Prefettura, dove lavorava lo stesso Mirabile.

In effetti, però, la Società venne fondata sostanzialmente allo scopo di produrre un solo

² Questo ricordo di Giordano Corsi è confermato – indirettamente – anche da Alfredo Mirabile, laddove egli afferma che, nel momento di produrre un documentario per la «Faro Film», pensò di rivolgersi a Corsi, con cui «aveva già discusso a lungo della possibilità di realizzare

un film»: Cfr. ALFREDO MIRABILE, *Memorie di un direttore di produzione*, in *Il cappotto di Alberto Latuada. La storia, lo stile, il senso*, a cura di Lino Micciché, Associazione Philip Morris Progetto Cinema – Museo Nazionale del Cinema di Torino, Lindau ed., Torino 1995.

documentario, sfruttando le possibilità offerte dalla cosiddetta Legge Andreotti, che obbligava i distributori ad abbinare a ciascuno dei film in programmazione un documentario, a cui sarebbe andata una parte degli incassi (precisamente, il 3% dell'incasso lordo).

Ansaldo Patti, anche per la sua attività lavorativa, era in contatto con molti industriali e uomini politici messinesi, e così vi fu la possibilità di creare una Società per Azioni, che aveva tra i soci lo stesso Ansaldo Patti, l'on. avv. Faranda, il comm. Costanzo ed altri: tredici in tutto, perché «la Società venne fondata con un capitale di 1.300.000, centomila lire per ognuno dei soci», (che, successivamente, venne aumentato a £. 24.200.000). Mirabile non ne poté far parte, poiché non disponeva delle centomila lire necessarie, ma, in compenso, venne nominato «direttore con procura», con l'incarico di produrre quel documentario, da cui, sostanzialmente, aveva preso avvio tutta la vicenda, per il quale venne stanziata la cifra di £.700.000.³

3 *Ibidem*

Mirabile pensò di affidare il lavoro all'amico Giordano Corsi, che aveva una competenza specifica ed aveva già realizzato diversi documentari all'epoca del CineGUF.⁴

4 *Ibidem*

Fra l'altro, ancora prima della costituzione «ufficiale» della Società, era stato lo stesso Corsi che aveva pensato alla sigla della Casa di produzione, che lui stesso aveva realizzato.

Vi si vedeva il Faro di Messina, che si andava profilando sempre più, e su di esso nascevano, ad una ad una, le lettere della F.A.R.O.: il tutto, accompagnato dalle prime note del Preludio, Toccata e Fuga di Bach, registrate nel Duomo di Messina, su esecuzione all'organo da parte del Maestro Alessandro Gasperini.

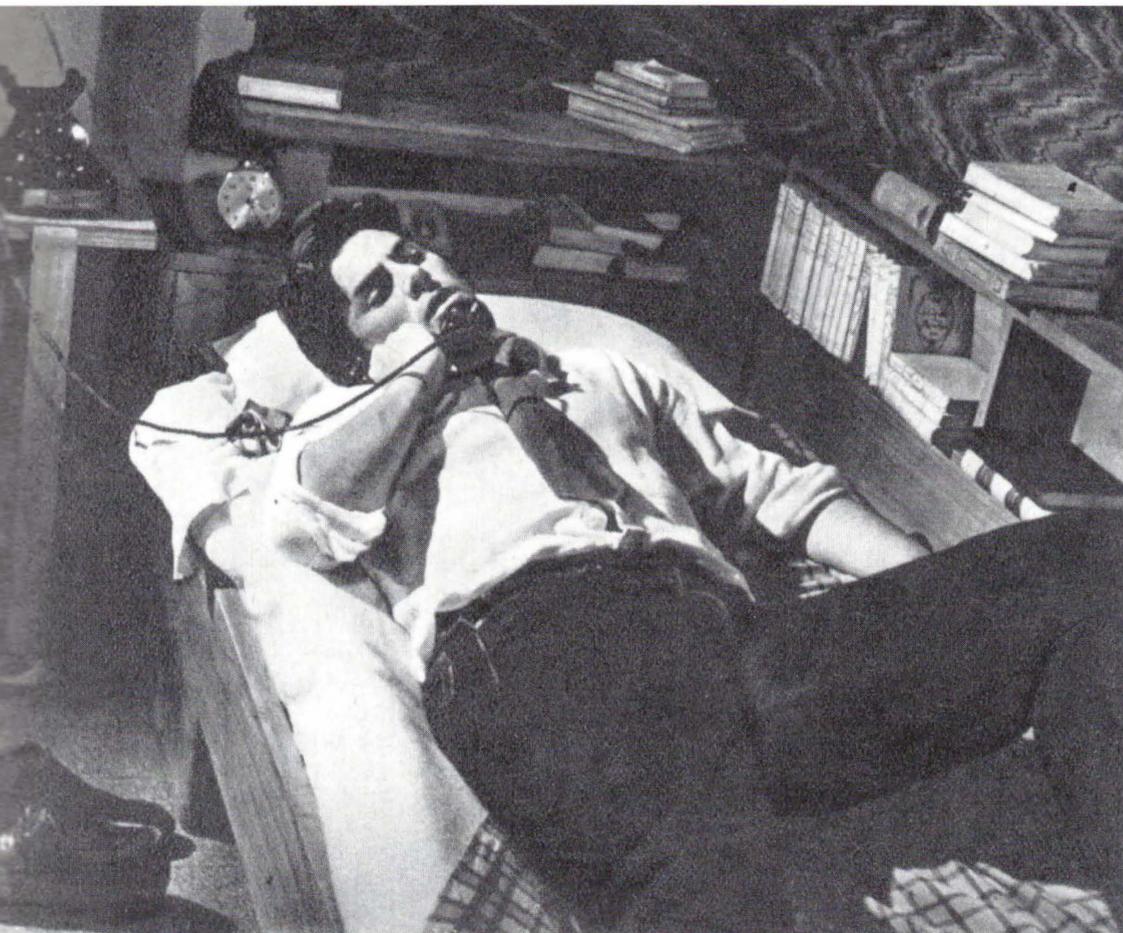
Si passò, quindi, alla realizzazione del documentario, che venne girato in varie parti della Sicilia; ma, all'atto del montaggio, a Roma, si decise che il materiale poteva servire non per uno, ma per due documentari.

Così, nell'arco del 1950, vennero realizzati *Gente dell'isola* per la regia di Giordano Corsi e *Sicilia inedita* diretto da Michele Nesci, con testo e commento di Giordano Corsi. Essi erano incentrati su diversi lavori di terra e di mare della gente di Sicilia e su attività, luoghi ed aspetti poco noti (ad esempio, la fabbricazione artigianale dei papiri e delle funi, a Siracusa; la Necropoli di Pantalica; le pale dei mulini di Augusta per la produzione del sale; i pozzi dei saraceni a San Filippo del Mela; le fiumare della Sicilia jonica; le Gole dell'Alcantara; l'estrazione del basalto lavico in provincia di Catania, ecc.).

A questo punto viene contattato Enzo Curreli, il quale – pur non entrando mai a far parte della Società – assumerà il ruolo di organizzatore generale, occupandosi, per prima cosa, della collocazione dei documentari, che – come

ricorda Giordano Corsi – proprio grazie all'interessamento di Curreli, ebbero la fortuna di essere abbinati ad un film di grande successo interpretato da Errol Flynn (di cui Corsi non ricorda il titolo) e, quindi, incassarono parecchio.

Questo risultato economico molto lusinghiero incoraggiò i soci della Faro, che furono invogliati a predisporre tutto per il primo film a soggetto, per la cui organizzazione l'incarico venne di nuovo affidato a Enzo Curreli.



In un primo tempo, vi furono dei contatti, da parte di Curreli e Mirabile, con alcuni registi di notevole prestigio artistico, tra cui Jacques Tati e Luigi Comencini.

Enzo Curreli fece presente che conosceva Cesare Zavattini, con il quale vi fu un incontro, nell'ambito del quale si decise di trarre un film dalla novella *Il cappotto* di Nikolaj Gogol', che avrebbe dovuto essere diretto da Comencini. Successivamente, però, la regia venne affidata ad Alberto Lattuada.

Gli sceneggiatori scelti per la riduzione cinematografica furono parecchi: Cesare Zavattini, Leonardo Sinisgalli, Luigi Malerba, Alberto Lattuada, Giorgio Prosperi, Giordano Corsi, Enzo Curreli; ed anche se il lavoro di qualcuno è stato molto ridotto, limitato, essi – come si evince dai titoli di testa del film – risultano tutti effettivamente accreditati.

Nel 1952 *Il cappotto*, diretto da Alberto Lattuada ed inter-

pretato da Renato Rascel, era completato; venne presentato al Festival di Cannes, dove ottenne un grande successo e dove Rascel era tra i candidati per il Premio come miglior attore protagonista, che, però, venne assegnato a Marlon Brando per *Viva Zapata*.

Questo il ricordo di Rascel:

«Non l'ebbi [il Premio come miglior attore] perché, come



disse Sadoul, ci fu una pastetta. Gli americani quell'anno non avevano preso nessun premio, erano andati tutti ad altri, c'era rimasto solo il premio per l'attore. Mi ricordo che avevo dalla mia 11 su 12 della giuria, quindi avevo praticamente vinto. Senonché il cinema americano era veramente potente allora (...); dissero francamente e lo hanno scritto un po' tutti: se non ci date il premio non veniamo più a Cannes né a Venezia»⁵.

⁵ Testimonianza di Renato Rascel, in: AA.VV., *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, Casa editrice Roberto Napoleone, Roma 1979 p.239; e, in versione leggermente diversa, anche ne *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milano 1979, p.261.

In Italia – ricorda Alfredo Mirabile – il film venne presentato, in “prima” nazionale, il 3 ottobre 1952, al Cinema Imperiale di Montecatini Terme e, subito dopo, andò a Roma, al cinema Europa, dove – secondo la testimonianza di Giordano Corsi – fu salutato, al termine della proiezione, da scroscianti applausi del pubblico; da qui, iniziò il suo cam-

mino, che fu caratterizzato da grande successo di critica, ma anche da mediocri esiti commerciali: il fatto è che gli esercenti – e la gente – si aspettavano un altro dei film comici a cui Rascel li aveva abituati e quindi, dopo pochissimi giorni di programmazione, il film veniva «smontato».

Su proposta di Alfredo Mirabile e su idea di Marco Ferreri, la «Faro» produsse, nel 1953, *L'Amore in città*: si tratta di un film impostato come se fosse stato una rivista (infatti, risulta «N.1 de *Lo Spettatore*, rivista cinematografica diretta da Cesare Zavattini, Riccardo Ghione, Marco Ferreri») e quindi con vari episodi (corrispondenti ai vari temi ed argomenti che possono trovarsi all'interno di una rivista), che – come egli stesso tiene a precisare – furono proposti e suggeriti da Giordano Corsi ai vari registi (Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Federico Fellini, Francesco Maselli, Alberto Lattuada) che, poi, li diressero.

Il film rappresenta una delle esperienze più avanzate tentate da Cesare Zavattini (cui è ascrivibile la supervisione generale) nella linea della sua tecnica del “pedinamento della realtà”, anticipando i successivi tentativi di cinema-verità. Tutti gli episodi rispecchiano, pur con diversi approcci e risultati, lo spirito della verità e della documentazione, ma ve n'è uno, in particolare, quello più divertente, *Gli Italiani si voltano*, diretto da Alberto Lattuada, che – ricorda G.Corsi – costituisce forse il primo esempio di film in cui sia stata utilizzata la *candid camera*, risultando il frutto di una grande collaborazione, di un vero e proprio lavoro di *équipe*: Marco Ferreri, infatti, procurò le ragazze che dovevano fare voltare gli Italiani; l'operatore venne fornito di una macchina mascherata, che riprendeva le scene, dal vero, degli Italiani che, di fronte a tante procaci bellezze, si voltavano davvero. Ciò produsse anche una reazione della censura, perché qualcuna delle persone riprese (magistrati, preti in borghese, ecc.) si sentì colpita e protestò per la violazione (diremmo oggi) della sua *privacy* (anche se è difficile parlare di *privacy* per fatti avvenuti in pubblico, per le strade).

Dopo *L'Amore in città*, che ottenne ottime recensioni da parte della critica qualificata, ma non ebbe altrettanto successo dal punto di vista del riscontro del pubblico (e quindi degli incassi, che furono disastrosamente bassi, anche in relazione ai costi, che erano stati superiori al previsto), la Società attraversò un brutto periodo: Giordano Corsi, anche per il suo impegno alla Rai, se ne uscì, senza più collaborare; in seguito, si allontanò anche Enzo Curreli, realizzando, con un'altra Casa di produzione (la Film Costellazione), il film *La passeggiata*, tratto da *La prospettiva Nevskij* di Gogol, sempre con Renato Rascel, che ne fu anche il regista.

A questo punto, scoppia un dissidio, un litigio tra il direttore di produzione Mirabile e l'amministratore unico Antonino Ansaldo Patti: infatti – come ricorda lo stesso Mirabile – egli «pur avendone i poteri e tutte le autorizzazioni», aveva «osato sottoscrivere un contratto con Fellini per *La Strada* e uno con Risi per *Poveri ma belli*, contratti che furono rapidissimamente ceduti ad altri», perché «i soggetti dei due film non erano piaciuti alla moglie del ragioniere–amministratore unico della società, che giudicò inconsistente quello di Fellini e volgare quello di Risi».⁶

6 Cfr. A. MIRABILE, *Memorie di un direttore di produzione*, cit., p.24.

E' un episodio significativo, che dimostra come la Società non avesse il coraggio di tentare vie nuove, diverse, proponendosi come unico intendimento ed obiettivo quello del facile guadagno.

Cos'era successo?

Dino Risi, durante la ripresa del suo episodio per *L'amore in città*, aveva avuto occasione di parlare con Alfredo Mirabile della sua idea di realizzare un film, *Poveri ma belli*, che – secondo i canoni del neorealismo – si sarebbe dovuto girare con attori non professionisti, presi dalla strada; nello stesso periodo, Federico Fellini proponeva allo stesso Mirabile il soggetto de *La strada*.

«Il produttore, – scrive Turi Vasile – la cui fama è inferiore al valore della sua partecipazione all'avventura del cinema italiano per non aver fornito con la propria vita privata materia ai settimanali scandalistici, si trovò così ad avere in una mano il primo esempio di "neorealismo rosa" e nell'altra il primo progetto ispirato al mondo dell'immaginario»⁷.

7 Cfr. TURI VASILE, *E pensare che doveva farlo la Loren...*, in «Epoca», Milano, 3 marzo 1996. In quest'articolo, Turi Vasile prende spunto dall'uscita del film *Giovani e belli* di Dino Risi per ricordare – avvalendosi della testimonianza di Alfredo Mirabile – la genesi e la storia di *Poveri ma belli*, che avrebbe dovuto essere realizzato dalla «Faro Film» di Messina con protagonista Sophia Loren, con cui Mirabile aveva già firmato il contratto. Il film, dopo il «gran rifiuto» della «Faro», passò a Carlo Ponti, che avrebbe voluto, accanto a Sophia Loren, Walter Chiari e Ugo Tognazzi, e quindi, successivamente, a Goffredo Lombardo, il quale ne recuperò almeno in parte lo spirito originario, facendolo interpretare da attori, all'epoca, quasi del tutto sconosciuti.

A questo punto, anche su autorizzazione dei Soci, Mirabile affidò la sceneggiatura di *Poveri ma belli* a Ettore G. Margadonna, il quale chiese per compenso, invece che denaro, un frigorifero, e, inoltre, firmò un contratto con Sophia Loren (unica attrice che doveva far parte di un *cast* di non professionisti), per la cifra, per quei tempi elevatissima (soprattutto in considerazione del fatto che Sophia Loren era un'attrice, per così dire, ancora «emergente»), di quindici milioni di lire. Invece, il compenso a Federico Fellini per *La strada* ammontava a «soli» 11 milioni che, però, comprendevano soggetto, sceneggiatura, regia ed interpretazione di Giulietta Masina (già all'epoca moglie del regista).

Ceduti ad altri i due contratti, per colpa dell'ostilità di Ansaldo Patti (e fu un vero peccato!), la «Faro Film» continuò con l'amministrazione dell'on. Faranda, il quale, per cercare di risollevarne economicamente la Casa, impostò, insieme con altri soci, una serie di forme di co-produzione con altre Società italiane e francesi, che diedero origine a diversi film di carattere prettamente «commerciale»: *J'avais sept filles (I sette peccati di papà)* di Jean Boyer, coprodotto, nel 1954, con tre Case di produzione francesi; /

misteri di Parigi (Italia/Francia, 1957) di Fernando Cerchio (e Giorgio Rivalta); *La Venere di Cheronea* (Italia/Francia, 1957) di Giorgio Rivalta (in collaborazione con Fernando



Cerchio e Viktor Tourjansky); *Valeria, ragazza poco seria* (Italia, 1958) di Guido Malatesta, con Gabriella Pallotta, Maurizio Arena, Raffaele Pisu; *Erode il Grande* (Italia/Francia, 1958–1959) di Arnaldo Genoino, con Edmund Purdom, Sylvia Lopez, Sandra Milo; *Giuditta e Oloferne* (Italia/Francia, 1959) di Fernando Cerchio, con Massimo Girotti, Gianni Rizzo, Daniela Rocca; *I Cosacchi* (Italia/Francia, 1960), di Giorgio Rivalta (e Viktor Tourjansky), con Edmund Purdom, John Drew Barrymore, Georgia Moll, Massimo Girotti; *La donna dei faraoni* (Italia, 1960) di Giorgio Rivalta (e Viktor Tourjansky), film di genere storico–avventuroso, con Linda Cristal, Pierre Brice, coprodotto nel 1960 con la VIC Film; *Il mulino delle donne di pietra* (Italia/Francia, 1960) di Giorgio Ferroni, appartenente al genere *horror*,



VALERIA

ragazza poco seria

con Scilla Gabel, Pierre Brice; *L'ultimo Zar (Rasputin)* (Italia/Francia, 1960) di Pierre Chenal; l'ultimo film attestato è una coproduzione con la Spagna, *La moglie di mio marito (Me mujer me gusta más)* di Tony Romàn, risalente al 1961.

Così, con varie forme di partecipazione, che riguardavano soprattutto film minori, di consumo, la Società riuscì a vivacchiare per qualche tempo.

Ma dopo il 1961, data della coproduzione del film spagnolo, non risulta nient'altro. La Società, negli anni Settanta, venne affidata all'avv. Francesco Scoglio, ma non vi era più nulla da fare, se non procedere alla liquidazione, che avvenne, ufficialmente, il 12 gennaio 1984: d'altronde, ormai, da tempo, la «Faro Film» esisteva solo sulla carta.

La sua, dunque, fu una breve stagione, che riguardò soprattutto gli anni Cinquanta e, sostanzialmente, solo due film: *Il cappotto* e *L'Amore in città*: entrambi, per diversi aspetti, ugualmente importanti e significativi. In modo particolare, *Il cappotto*: non foss'altro perché ci presenta, per la prima volta, Renato Rascel in un ruolo drammatico e ci fa intravedere le enormi potenzialità di cui era dotato quest'attore, noto soprattutto per le sue macchiette, per le scenette e la canzonette *non sense*, per gli spettacoli di avanspettacolo; qualità che, se avesse trovato altri registi e produttori, avrebbero potuto essere meglio valorizzate.

La «Faro Film», fra l'altro, ebbe questo merito, oltre a quello, ancora più importante, di cercare di attivare una piccola industria cinematografica, in una città che rappresentava emblematicamente (allora come oggi, forse) la sonnolenza tipica della provincia in genere, e di quella siciliana, in particolare, i cui umori sarebbero stati colti, proprio a partire da quegli anni, da scrittori come Vitaliano Brancati ed Ercole Patti.

Infatti, a differenza di altre Case di produzione messinesi (e siciliane in genere) che, dopo essere state fondate in Sicilia, finiscono, ben presto, con il trasferire la loro sede a Roma, la «Faro Film», pur avendo dato vita ai suoi uffici romani, sicuramente indispensabili, tuttavia – come ci ha confermato Alfredo Mirabile – conservò la sua sede sociale e legale sempre a Messina.

Tuttavia, nonostante ciò, essa, in generale, fu priva di quell'entusiasmo ideale, quella passione che – se ne avesse animato gli intenti e le scelte – avrebbe potuto sortire ben altri effetti: anche dal punto di vista economico, perché di utili una Società ha pur bisogno per continuare la sua attività.

La vicenda di *Poveri ma belli* e de *La strada* è significativa ed emblematica anche in quest'ottica: basti pensare che *Poveri ma belli* costò solo 64 milioni ed incassò un miliardo, e *La strada*, che costò un po' di più, in com-

penso incassò diversi miliardi!

Purtroppo – come afferma Alfredo Mirabile – i soci della «Faro Film» «furono animati, a un certo punto, dalla sola preoccupazione di recuperare la piccola perdita subita, abbandonando ogni prospettiva e speranza di futuro sviluppo».

Così, alla ricerca di proventi economici immediati, la Società andò gettandosi a capofitto nel finanziamento di opere che avevano come unico obiettivo quello della rapida fruizione e dei facili introiti: con il paradossale risultato di guadagnare, in tal modo, molto meno di quanto sarebbero riusciti a ottenere – come abbiamo visto – con la realizzazione di *Poveri ma belli* e de *La strada*: una volta tanto, la scelta coraggiosa, dettata dalla passione e dall'intuito cine-

matografico, e non dal profitto fine a se stesso, avrebbe sortito un eclatante effetto anche dal punto di vista economico, arricchendo i Soci della «Faro»!

Ad ulteriore dimostrazione di quest'assunto, c'è da ricordare che – pur potendo contare sulla collaborazione di sceneggiatori e registi che, anche in questo campo, avrebbero potuto dare il loro apporto – la «Faro» non realizzò neanche un film che avesse per oggetto tematiche meridionali, che si svolgesse in Sicilia o riguardasse i problemi, pure immensamente grandi, specie nell'immediato dopoguerra e

negli anni Cinquanta–Sessanta, del Mezzogiorno, della Sicilia.

Sono questi i limiti principali di una Casa di produzione che rifulse di luce solo per una breve stagione e poi conobbe la decadenza e una fine non proprio gloriosa, ma che pure, nonostante ciò, rivestì un ruolo (piccolo quanto si vuole, ma pur sempre un ruolo) nella storia delle Case di produzione cinematografica italiane e nella storia del cinema.

Una storia, questa della Faro che ho cercato di ricostruire, almeno nelle linee essenziali, avvalendomi di pochissime fonti scritte e di non molte fonti orali, che assumono una rilevanza ancora maggiore quando la documentazione scritta è, a dir poco, carente⁸.

Una trattazione del genere, che non ha nessuna pretesa di completezza, ovviamente e inevitabilmente, non può essere esente da omissioni, inesattezze, imprecisioni, che si spera possano essere colmate in seguito, attraverso una storia più esauriente, di cui, comunque, queste rapide Note – le prime che siano state stilate, in maniera organica, sull'argomento – possono forse costituire un primo importante passo e, se non altro, un' indispensabile premessa. Almeno, questa è la nostra speranza.



8 A tal proposito desidero ringraziare la Signora Lorena Scoglio (nuora dell' avv. Francesco Scoglio, ultimo amministratore della Società), che ci ha fornito le date precise della fondazione e della liquidazione della Faro Film; e - *in modo particolare* - Alfredo Mirabile, che mi ha fornito telefonicamente e per iscritto molte importanti notizie e precisazioni, e Giordano Corsi, che, in più occasioni e in diversi incontri, mi ha offerto, con grande pazienza e generosità, tutte le notizie legate ai suoi ricordi diretti: è sulle loro preziose testimonianze che si fonda, per la maggior parte, la mia ricostruzione



W E L I E

IL CAPPOTTO

Regia

Alberto Lattuada

Soggetto

dal racconto omonimo di Nikolaj Gogol

Sceneggiatura

Cesare Zavattini

Giorgio Prosperi

Giordano Corsi

Enzo Curreli

Leonardo Sinigalli

Luigi Malerba

Alberto Lattuada

Fotografia

Mario Montuori

Montaggio

Eraldo Da Roma

Musica

Felice Lattuada

Scene

Gianni Polidori

Collaboratore scenografia

Sergio Baldacchini

Consulente artistico

Leonardo Sinigalli

A.Re.

Luigi Malerba

Guidarino Guidi

Interpreti

Renato Rascel (Carmine De Carmine)

Yvonne Sanson (Caterina, amante del sindaco)

Giulio Stival (il sindaco),

Antonella Lualdi (Vittoria)

Ettore G. Mattia (il segretario generale)

Giulio Calì (il sarto)

Anna Carena (la padrona di casa)

Sandro Somaré (il fidanzato di Vittoria)

Loris Gizzi (un costruttore)

Silvio Bagolini (conducente carro funebre)

e con

Claudio Ermelli, Gondrano Trucchi, Gigi Bonos, Olinto Cristina,

Dina Perbellini, Alfredo Ragusa, Nino Marchetti, Mino Billi,

Riccardo Legion, Angelo Bevilacqua, Paolo Reale,

Giovanni Cesare Ranucci, Marco Ferreri, Giulio Oppi,

Annette Ciarli, Rino Leandri, Luigi Moneta, Alba Sonsi,

Mario Crippa, Mimmo Poli, Peppino De Martino,

Vincenzo Milazzo, Vittorio Bonos, Jonner Bottazzi,

Mirella Romagnoli, Yvonne Cocco, Lina Negri, Arnaldo Beccaria

Produzione

Antonio Ansaldo Patti

Enzo Curreli per Faro Film

Direttore di produzione

Alfredo Mirabile

Bianca Lattuada

Ispettore di produzione

Marco Ferreri

Distribuzione

Titanus

Origine

Italia, 1952, 85', b/n

Incasso

440.600.000

Titolo internazionale

The Overcoat

Carmine De Carmine, un modesto impiegato, mite e remissivo, insegue un sogno da realizzare a tutti i costi: comprarsi un cappotto nuovo. Quello che porta da tempo, ormai troppo vecchio e logoro, lo rende lo zimbello degli altri impiegati. Ma il suo scarso stipendio non gli permette d'affrontare la spesa.

Un giorno De Carmine ascolta per caso la conversazione tra due appaltatori, che lo mette al corrente di certi loschi maneggi. E' una fortuna inaspettata: infatti, per assicurarsi il suo silenzio, il segretario comunale gli fa avere un anticipo che lo mette così in condizione di acquistare il cappotto.

Alla festa di Capodanno, alla quale partecipano colleghi e superiori, è invitato anche De Carmine che, pavoneggiandosi nel cappotto nuovo ed eccitato dai fumi dell'alcool, trova il coraggio di dire al sindaco alcune amare verità in difesa della povera gente e di fare un turbinoso giro di valzer con la bella amante del sindaco. Ma, rincasando, De Carmine viene derubato del cappotto e il suo dolore è tale che egli ne muore. Il suo spettro, dopo aver allarmato l'intera città, si presenta anche al cospetto del sindaco...

Dalle critiche dell'epoca

“L'incontro con il mondo poetico e trasognato di Gogol, rivissuto da Lattuada con spirito nuovo, dà origine a un film delicatissimo, soffuso di tenera e melanconica poesia, dove l'umorismo e la satira si fondono con l'osservazione minuta e commossa di un ambiente e di un personaggio. E' la storia modesta di un impiegatuccio di provincia, Carmine De Carmine, dei suoi sogni, delle sue speranze e della sua triste realtà quotidiana. Trasportandola dalla Russia in Lombardia e dal secolo scorso ai nostri giorni, Lattuada ha voluto dare alla storia una dimensione attuale, contemporanea, pur mantenendone il carattere originale. L'operazione, grazie anche alla fine interpretazione di Rascel, è riuscita e il film si pone tra le opere più sensibili e riuscite del regista, forse il suo capolavoro.”

Gianni Rondolino “Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano” n.1, 1945-1955

“Pronosticare l'*en plein* di Lattuada su Rascel, significa fondare alcune serie speranze su *Il cappotto*. Poiché è chiaro – per la contraddizione che non consente, direbbe Dante – che se un personaggio di un film raggiunge il calore e l'immediatezza della genuinità umana, ciò comporta la presenza di un'opera cinematografica sul livello almeno dell'intenzionalità creativa. Lattuada non è un narratore sanguigno. E arriverei perfino a dire: non è un narratore di irruenza istintiva. Il suo bisogno di creare nasce da interiori sedimenti culturali, illuminati dalla sua sensibilità di uomo di buon gusto. In questo senso, egli è il più indicato ad accostarsi con la macchina da presa alle opere letterarie. Non come trascrittore, ma come ricreatore. Con Gogol penso che Lattuada abbia incontrato la sua

ora topica: l'ora in cui un regista sente cantare dentro di sé l'euforia creativa e nessuno può trattenerlo dal dar forma al suo istintivo entusiasmo interiore. Mai visto un Lattuada tanto deciso, tanto sicuro di sé come a Pavia. Finora in testa alla classifica delle opere del regista milanese stava *Il mulino del Po*, un film complesso e non sempre risolto dal punto di vista della felicità narrativa ma, ciononostante, da una indiscutibile dignità e sorretto da una notevole forza rievocativa. *Il cappotto* potrebbe dargli il cambio.”

Ezio Colombo “Cinema” n.80, 1952

“La storia del cappotto serve di pretesto alla presentazione dell'interessante e commovente figura di Carmine e alla aspra satira politico-sociale. Efficace l'interpretazione, ottima la fotografia. Il film, che sferza senza pietà certe storture, certe ingiustizie, certe colpe, che sono purtroppo di tutti i tempi, e si chiude col ravvedimento del maggior responsabile, è tendenzialmente positivo”.

“Guida allo spettatore”, anno III, n.41, 1962

“E' incontestabile, pertanto, che questo film occupa uno spazio a parte, quasi unico, nella produzione italiana del dopoguerra, sorta di saggio sulla difficoltà dell'essere paragonabile solo ad *Umberto D.* Nell'opera di Lattuada (questo film) è più vicino a *Giacomo l'idealista* che al *Bandito* e rappresenta senza dubbio l'aspetto più personale e più segreto del suo talento (...) La recitazione è precisa, perfetta la tecnica dell'inquadratura, e la direzione degli attori è molto intelligente”.

J.Doniol-Valcroze “Cahiers du Cinéma”, maggio 1954

“Molto intelligentemente, Lattuada ha saputo trasformare l'umorismo russo nell'ironia italiana, pur restando fedele allo spirito dell'opera originale. Il cappotto introduce nel cinema italiano un nuovo tono, un miscuglio insolito di fantastico e di realismo, molto differente da quello di *Miracolo a Milano* e probabilmente più riuscito. Tuttavia l'influenza di Charlot è visibile, particolarmente nell'eccezionale interpretazione di un attore di rivista fino ad oggi poco conosciuto: Renato Rascel”

“Momento sera”, 15.5.1952

AMORE IN CITTA'

Regia

Carlo Lizzani
Michelangelo Antonioni
Dino Risi
Federico Fellini
Francesco Maselli
Alberto Lattuada

Fotografia

Gianni Di Venanzo

Montaggio

Eraldo Da Roma

Musica

Mario Nascimbene
dirette da Franco Ferrara

Scene

Gianni Polidori

Assistente scenografia

Enrico Magretti

Organizzatore generale

Alfredo Mirabile

Assistenti alla regia

(nell'ordine dei titoli)
Aldo Buzzi
Francesco Degli Espinosa
Otto Pellegrini
Pier Paolo Piccinato
Gillo Pontecorvo
Luigi Vanzi

Produttori associati

Cesare Zavattini
Marco Ferreri
Riccardo Ghione

Produzione

Faro Film

Distribuzione

D.C.N.

Origine

Italia, 1953, 104', b/n

Incasso

128.600.000
dati validi per tutti gli episodi

L'AMORE CHE SI PAGA

Regia

Carlo Lizzani

Soggetto e sceneggiatura

Cesare Zavattini
Aldo Buzzi
Luigi Chiarini
Luigi Malerba
Tullio Pinelli
Vittorio Veltroni

Interpreti

non professionisti

Alcune prostitute accettano di essere intervistate, rivelando le storie della loro vita.

TENTATO SUICIDIO

Regia

Michelangelo Antonioni

Soggetto e sceneggiatura

Cesare Zavattini
Aldo Buzzi
Luigi Chiarini
Luigi Malerba
Tullio Pinelli
Vittorio Veltroni
Michelangelo Antonioni

Interpreti

Rita Josa
Rosanna Carta
Enrica Pelliccia
Donatella Marrosu
Paolo Pacetti
Nella Bertuccioni
Lilia Nardi
Lena Rossi
Maria Nobili

Antonioni dà la parola ad alcuni personaggi che hanno tentato di uccidersi per amore.

PARADISO PER QUATTRO ORE

Regia

Dino Risi

Soggetto

Dino Risi

Sceneggiatura

Cesare Zavattini

Aldo Buzzì

Luigi Malerba

Tullio Pinelli

Vittorio Veltroni

Marco Ferreri

Interpreti

non professionisti

Soldati e cameriere si incontrano in una balera di periferia: piccoli sogni "domenicali"

AGENZIA MATRIMONIALE

Regia

Federico Fellini

Soggetto e sceneggiatura

Federico Fellini

Tullio Pinelli

Interpreti

Antonio Cifariello

Livia Venturelli

Maresa Gallo

Angela Pierro

Rita Andreana

Lia Natali

Ilario Malaschini

Cristina Grado

Sue Ellen Blake

Silvio Lillo

Un giornalista, fingendo di cercare moglie, esplora le agenzie matrimoniali e l'universo di uomini e donne che vi si rivolgono per cercare l'anima gemella.

STORIA DI CATERINA

Regia

Francesco Maselli

Soggetto, sceneggiatura, collaborazione regia

Cesare Zavattini

Interpreti

Caterina Rigoglioso

attori non professionisti

Caterina, una ragazza senza lavoro, è costretta ad abbandonare il figlio illegittimo; da lontano, osserva disperata chi lo prenderà.

GLI ITALIANI SI VOLTANO

Regia

Alberto Lattuada

Soggetto e sceneggiatura

Luigi Malerba

Alberto Lattuada

Interpreti

Mara Berni

Valeria Moriconi

Giovanna Ralli

Patrizia Lan

Ugo Tognazzi

Raimondo Vianello

Edda Evangelisti

Liliana Poggiali

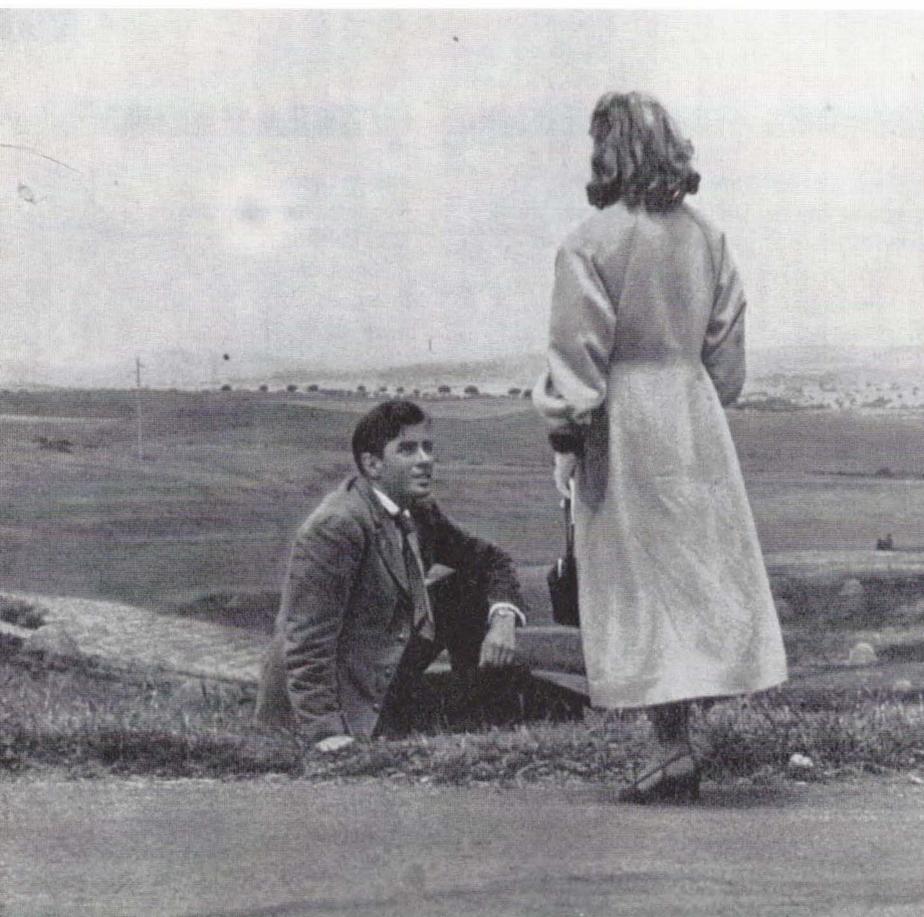
Marisa Valenti

Maria Pia Trepaoli

Marco Ferreri

Mario Bonotti

Gli uomini italiani di fronte alle grazie femminili. Al passaggio di belle e procaci ragazze, gli italiani si voltano...





Dalle critiche dell'epoca

"E' una delle esperienze più avanzate tentate da Zavattini per portare il neorealismo alle sue conseguenze estreme e anticipa di una decina di anni i tentativi di cinema-verità odierni. Soprattutto nell'episodio di Caterina Rigoglioso, diretto da Maselli, la pretesa di documentare la realtà nel suo farsi giunge fino a costringere una ragazza sventurata che ha abbandonato la sua creatura a ricostruire davanti alla macchina da presa i fatti e i sentimenti che la portarono a compiere l'atto inconsulto. Aderenti a questo spirito di "verità" e di "documentazione" sono gli episodi di Antonioni e Lizzani, rispettivamente sui suicidi mancati e sulle prostitute; mentre più svagati e personali appaiono quelli diretti da Fellini (su una ragazza che accetta di sposare "un mostro"), da Lattuada (sul "pappagalismo" italiano) e da Risi (su una balera). Film non facilmente catalogabile, con evidenti scompensi, ma ricco di suggestione e di episodi illuminanti, *Amore in città* segna una tappa importante nell'evoluzione della poetica zavattiniana e, al tempo stesso, il punto d'arrivo di una esperienza cinematografica che aveva ormai esaurito le sue possibilità di rappresentazione del reale".

Gianni Rondolino "Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano", n.1, 1945-1955

(il film) aveva soprattutto un interesse sperimentale. Intendeva sancire, anche nella fase del vagheggiato passaggio dal neorealismo al realismo, la legittimità di un 'laboratorio neorealistico'. Il film voleva fornire degli appunti di prima mano diretti e impressionanti, curiosi o drammatici, sulla prostituzione, sui suicidi per amore, sulle mediazioni matrimoniali, sulle sale da ballo

popolari. E ricordare – intanto – che la cronaca, la vita quotidiana erano pur sempre la fonte di ispirazione più suggestiva anche per chi volesse scalare le vette, del resto ancora lontane, del 'realismo puro'.

Carlo Lizzani "Il Cinema Italiano", Parenti, 1961

"Se questo film è un tentativo, tentativo in buona parte riuscito. Si riferisce ad un particolare aspetto dell'amore in città, quello di certe diseredate, desolatamente aride, costrette dalla indigenza ad associare le esigenze del cuore con le esigenze dell'apparato digerente. Supponiamo che la città contenga altri e diversi amori. I primi due capitoli, specialmente, accentuano la tendenza alla critica sociale che, del resto, si esprime, variamente, in tutti gli altri, ad eccezione dell'ultimo. Poiché un film a sezioni implica una graduatoria, diremo che quelli di Fellini, di Risi e di Lattuada ci sono piaciuti di più: alla storia zavattiniana, del resto ottimamente curata, rimproveriamo un eccesso di lentezza nel ritmo e una troppo scoperta intenzione pietistica nella sostanza. Fellini ha costruito con misura, Risi ha condotto con arguzia la sua inchiesta; ma lo squarcio più divertente è l'ultimo, di Lattuada. E anche il più vero; perché, è innegabile, gli italiani si voltano. E' in nostro vizio nazionale, ma le Italiane non perdonerebbero mai agli italiani se lo perdessero; e se, guai, non si voltassero più."

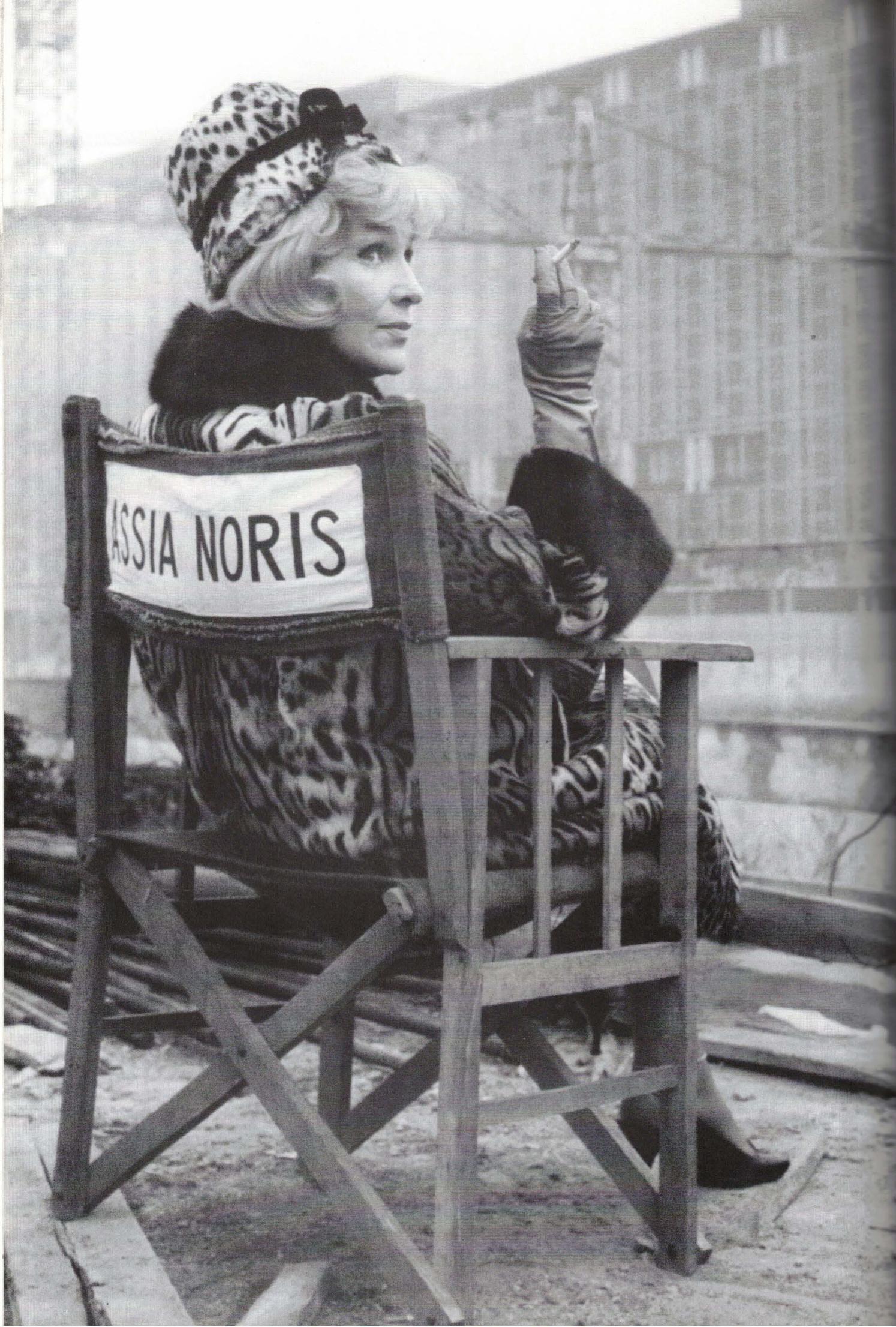
Arturo Lanocita "Corriere della Sera", 28.11.1953

"Il costante proposito di una aderenza alla cronaca e alla vita visuta, il desiderio di una documentazione ricostruita, il voler fare intendere per accenni e per tipi esemplati, trasforma molte di queste inquadrature e parecchie di queste sequenze in illustrazioni di un testo, che diventa indispensabile all'ossatura del film; togliete infatti la voce dell'enunciatore - commentatore e quanto vedete si ridurrà sovente ad un albo.

Si comprende quindi come sull'episodio più saporito, e non difficile, sia quello dal Risi dedicato al suo "dancing" popolare, frugato da un obiettivo che sa cogliere notazioni acute; mentre l'episodio più costruito, quello di Caterina Rigoglioso, è piuttosto sommario e soffre di un certo disagio, anche per la presenza della stessa Rigoglioso. Il verismo ad oltranza di Zavattini ha voluto che sullo schermo la protagonista rivivesse la sua vicenda; ma la rivive, quindi la finge con un timbro di verità paragonabile a quello di certe fotografie dei settimanali illustrati, che vorrebbero "cogliere", "sorprendere" e denunciano invece la messinscena del caso".

"La Stampa", 30.1.1954

A LESSI



Francesco Alessi

fotografo di set

Più di vent'anni trascorsi a cercare di catturare l'irripetibile emozione del set cinematografico. Così ha scelto di vivere Francesco Alessi, messinese, fotografo di scena. Nato nel 1920, in riva allo stretto, fu grazie alla sua ribalda intraprendenza di ventottenne trapiantato nella capitale, che incontrò il cinema, presentatosi sotto le spoglie di un sanguigno produttore napoletano e di un film d'avventura con Amedeo Nazzari.

Dopo quell'esordio, *Barriera a settentrione* di Luis Trenker, sono stati migliaia di scatti, consumati lungo il sentiero dell'evoluzione tecnica della sua professione, dedicati all'immagine davanti e ai bordi dell'obiettivo della macchina da presa.

Ritualità immutabili e geniali imprevisti sono passati davanti ai suoi occhi, hanno impressionato vecchie lastre e valigie di rullini, sino ad affermare la priorità del proprio "statuto visuale", della propria individuale ricetta professionale. Sia che fossero pose tradizionalmente legate alla finalità pubblicitaria delle pellicole, le foto di scena scattate a ruota della ripresa della scena organizzata dal regista, in una sorta di replay a freddo del ciak, sia che invece ci fosse maggiore spazio per l'impennata autoriale, per il talento del fotografo, nel caso degli scatti "rubati" fuori dalla scena, tra le maestranze, tra gli attori, i registi, gli scenari, la vita impegnata a fare del cinema, la carriera di Ciccio Alessi è stata prestigiosa. Lo abbiamo ascoltato, con il piacere cinefilo dell'aneddoto, su veri miti come Renoir, Rossellini, la Bergman, la Magnani, ma lo abbiamo anche immaginato al lavoro su tanti altri set di cui non gli abbiamo chiesto. Se il cinema è quello dei capolavori, lo è anche perché esiste un altro cinema, artigiano, talvolta ai limiti dello scalcinato, ma preso dallo stesso fascinoso gioco della finzione.

Titoli come *Bora Bora* di Ugo Liberatore, iniziatore del curioso filone italo del sexy-esotico, *Ok Connery* di Alberto De Martino in cui si cercò di "piazzare" al pubblico nientemeno che il fratello di Sean Connery in una risibile spy-story, *Spiaggia libera* di Girolami, antesignano dei film balneari, con la Mondaini ed Aldo Giuffrè, sono tre esempi per ricordare l'altra faccia del cinema, magari ancora più bisognosa del conforto delle foto di Alessi su locandine e rotocalchi. Ma adesso, come al solito, le parole sono in cerca di memorie più grandi, come quella, in più formati, bianco e nero e o colore che sia, di Francesco Alessi.



Francesco Alessi

a cura di Francesco Miuccio

La sua carriera come fotografo di scena comincia nel primo dopoguerra. Ci racconti dei suoi esordi.

Col mio amico e futuro socio Salvatore D'Urso, diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia, avevamo qualche ambizione cinematografica, frutto del nostro entusiasmo giovanile. Girammo dei documentari, ma presto fummo vittime di una delle solite, cicliche crisi del cinema. Non guadagnavamo una lira e qualcuno ci dava degli incoscienti, consigliandoci di non perdere altro tempo e denaro tentando la carriera gestica.

Nel frattempo, si liberò uno studio fotografico a Piazza di Spagna e decidemmo di rilevarlo. Firmammo il contratto la sera del 4 novembre del 1948. Così nasceva lo studio fotografico 'Dual' dall'unione delle lettere iniziali dei nostri due cognomi. La società non poteva mantenersi con i servizi per le cerimonie e le foto dei turisti sulla scalinata di Trinità dei Monti. Così D'Urso decise di approfittare delle sue amicizie nel mondo del cinema ed avvicinare gli ex colleghi del Csc allo studio. Era gente del calibro di Germa, De Santis, Risi, dell'operatore Nebiolo. Conobbi anche Fellini, che con Lattuada venne da noi a fare i provini per i costumi di *Luci del varietà*. Con lui c'erano le protagoniste del film, Carla Del Poggio, di cui ricordo l'ambizione e la pignoleria professionale, e Giulietta Masina, dolcissima. Era l'epoca di un cinema artigiano, familiare. Si parlava dei progetti a tavola, si correva dallo zio a farsi prestare 20 milioni per potere continuare le riprese...

Il suo primo film risale proprio a quell'anno. Nel '48 lei lavora in *Barriera a settentrione* dell'attore e regista tirolese Luis Trenker. Era il classico "film di montagna" (Il "Berg film" di tradizione tedesca che aveva il proprio iniziatore in Arnold Fanck, maestro di Trenker, e che in Italia vide cimentarsi tra gli altri Malasomma e Bonnard (nda.) un particolare filone avventuroso girato in suggestivi esterni. Come entrò in quella produzione?

Seppi che il conte napoletano Nazareno Gallo, produttore, cercava un fotografo di scena per questo film ambientato sulle Dolomiti. Era un personaggio straordinario, emblematico dell'ambiente spesso avventuroso del cinema di quegli anni.

Affermava di aver fatto fortuna sbancando il casinò, ma c'era qualcuno che accreditava un'altra tesi per spiegare la sua fortuna finanziaria: un'avviata tipografia nel centro di Napoli, specializzata in carte annonarie.

Firmai un contratto vantaggiosissimo come fotografo di scena, approfittando di un equivoco ai limiti dell'incredibile. Riuscii infatti ad arrivare sul set del film di Trenker spacciandomi per un affermato professionista francese, "Mon-



Totò e Mike Bongiorno
in TOTO', LASCIA O RADDOPPIA
(1956)
di Camillo Mastrocinque

sieur Duval", giocando sul nome, "Dual", della mia agenzia. Il trucco durò ovviamente lo spazio di un mattino, e col regista ci furono le prime liti a causa della mia supposta inesperienza e della sua diffidenza tutta altoatesina. Gallo prese le mie difese a tavola, magnificando la professiona-



lità del grande maestro francese che aveva reclutato per le foto di scena. Quando seppe che ero nato in Sicilia rimase di stucco, ma per fortuna la prese bene, divertito da questa dimostrazione dell'arte di arrangiarsi a lui congeniale.

Gino Cervi e Silvana Pampanini
in OK NERONE (1951) di Mario Sol

Restai nel film e feci un buon lavoro grazie anche ad una mia trovata tecnica.

Ce ne parli.

Allora il fotografo di scena lavorava con delle macchine



enormi e pesantissime. L'unico supporto esistente per le emulsioni fotografiche erano delle lastre di vetro che adoperavano il formato 18x24. La macchina era montata su un cavalletto e completa di tendina, peretta e "chassis", il portalastre. Era dura spostare apparecchi del genere in montagna e, per *Barriera a settentrione* andavamo su in cima alle Dolomiti, scortati dagli alpini. Pensai allora di adoperare una cosiddetta "macchina da campagna" che usava lastre più leggere, di un formato intermedio, 13x18, che si rivelarono adattissime per il particolare tipo di set da fotografare.

In cosa consisteva il suo lavoro in quei primi anni di attività?

Non c'era molto spazio per la creatività personale. Il fotografo di scena doveva attenersi alla disposizione delle luci scelta dal regista e dal direttore della fotografia. Dopo la scena ripresa dalla macchina da presa, gli attori rimanevano nella stessa, identica posa per

lo scatto del fotografo, che aveva - come sapete - degli intenti puramente pubblicitari. Le foto, una trentina al massimo, servivano per le locandine e il materiale distribuito ai rotocalchi.

Diversa era l'attività, anch'essa pubblicitaria, della ritrattistica.

Lavorava anche in quel settore?

Lo studio fotografava tanti attori, aspiranti stelle e personaggi già affermati. Ricordo un giovanissimo Marcello Mastroianni, che faceva ancora l'impiegato e veniva nel nostro studio a provare le recite del teatrino universitario. Gli feci io le prime foto. Uno di quei ritratti fu per vent'anni la foto che la moglie Flora spediva alle ammiratrici. Marcello era troppo pigro per tornare da me a fare delle nuove foto, anche se ogni volta che ci vedevamo non mancava di ricordarmi che sarebbe presto venuto a rinnovare quel ritratto giovanile. Diversi anni più tardi lo incontrai sul set di *Pecato che sia una canaglia* di Blasetti, con la Loren e De Sica. Era sempre lo stesso, simpatico ed indolente. Allora si lavorava tanto con queste foto destinate ai fans. Di Mastroianni ne stampavo a centinaia, ma per dive come la Pampanini c'erano migliaia di richieste. La ritrattistica comunque, non è mai stata una mia passione. Preferivo lasciarla agli specialisti di questo che era un mestiere a parte, come Elda Luxardo, fotografa brasiliana con cui entrai in società negli anni cinquanta.

La Luxardo, sposata col produttore Salvatore Argento, è stata una cara amica con cui ho lavorato benissimo. Ho visto crescere suo figlio Dario, che poi è diventato il maestro che tutti conoscono

Torniamo alla sua filmografia. Nel 1950 la troviamo in due film: con Germi ne *Il cammino della speranza* e con Mario Mattoli in *L'inafferrabile 12*. Cosa ricorda di quelle esperienze?

Con Pietro Germi c'eravamo conosciuti già all'epoca del suo film precedente, *In nome della legge*. Era compagno di D'Urso al CSC ed aveva il problema di alcune foto scattate in Sicilia che non erano venute bene. Arrivò da noi col protagonista del film, Massimo Girotti, che fotografammo con dei fondali fotografici ricavati da gigantografie. Germi fu soddisfatto e si servì di noi per *Il cammino della speranza* che però è stato fotografato quasi per intero da D'Urso come favore personale all'ex compagno di corso. Fu la sua unica prova come fotografo di scena, visto che aveva l'ambizione di fare l'operatore. Io scattai le foto della parte del film ambientata a Roma. Nel film di Mattoli, invece, che era una commedia interamente basata sull'estro di Walter Chiari, impegnato in un doppio ruolo, due gemelli, con l'inevitabile serie di equivoci che ne seguiva, mi divertii davvero tanto. Feci delle belle foto, anche fuori scena, la sera, dopo le riprese. C'era un'atmosfera allegra, Chiari era un vul-

cano. C'erano la Pampanini, di cui feci una foto con le mani poggiate sui seni che furoreggiò tra i fans e sui rotocalchi, la Barzizza, Yvonne Sanson in una piccola parte, ed Aroldo Tieri. Col fratello di Aroldo, Gherardo Tieri, fondai nel '53 l'"Agenzia Dial" che si avvaleva della collaborazione di ben otto giornalisti, anche prestigiosi come Lamberto Antonelli



Raf Vallone e Elena Varzi
in IL CAMMINO DELLA SPERANZA
(1950)
di Pietro Germi

ed Ettore Zocaro.

Cosa portò a questa svolta nel campo della comunicazione pubblicitaria?

Fu una naturale conseguenza dell'evolversi della mia professione di fotografo di scena. Gli uffici stampa delle varie produzioni desideravano essere agevolati nella diffusione



Michelangelo Antonioni
sul set de IL GRIDO (1957)

delle fotografie. Con Gherardo Tieri, che aveva organizzato una struttura enorme e costosissima, con una truppa di impiegati, dai ragionieri ai fattorini, ruppi la società e mi trasferii a Piazza Mignarelli, accanto Piazza di Spagna, dove nacque la "Dial Press" con tre giornalisti al seguito. Cominciavano a richiedere qualcosa di più delle solite foto ufficiali, e fu quel qualcosa di diverso, che cercammo di offrire. Avevo un agente a Milano e uno a Roma che facevano girare le foto per le redazioni, ed i giornalisti facevano la loro parte. Spesso la didascalia che veniva scritta per essere poi incollata dietro la foto, restava la stessa anche sulle pagine dei giornali. Anzi, accadde qualche volta, che nelle redazioni si servissero del commento a corredo dell'immagine e rinunciassero a pubblicare quest'ultima! Era un lavoro preziosissimo e, grazie ad una distribuzione capillare del lavoro della "Dial Press" sui giornali, arrivammo ad avere sette copertine contemporaneamente. Si era creato quasi un circolo vizioso...

La sua attività in quei primi anni cinquanta fu molto intensa. Particolarmente felice fu la sua collaborazione con Mario Soldati. Come lo conobbe?

"Fu grazie a Chiari e alla Pampanini, coi quali avevo lavorato ne *L'inafferrabile 12*, e che erano i protagonisti, assieme a Gino Cervi, di *OK Nerone* che Soldati girò nel '51. Con Soldati cominciai a scattare i primi "Si gira", come erano chiamate le foto fuori scena fatte sui set cinematografici, che rendevano la spontaneità di certi momenti di rilassatezza e naturalmente erano un lavoro più personale rispetto alla tradizionale fotografia a scopi pubblicitari, per le locandine.

Usavo una macchina leggera, la Rolleiflex 6x6 che aveva sostituito la precedente Superikonta 6x9. Soldati era un personaggio, "un numero a parte". Una volta si fece fotografare legato al cavalletto della macchina da presa, come quello scrittore che si fece legare alla scrivania per costringersi a scrivere; e si fece fotografare così, mentre si protendeva scherzosamente per strapparmi la macchina di mano. Ancora nel 1951, dopo *Ok Nerone*, fotografai altri due film di Soldati, *Le avventure di Mandrin*, ambientato all'epoca di Luigi XV, con Vallone e la Pampanini, e poi ancora *È l'amore che mi rovina* che ricordo con piacere.

Si girava al Sestriere in un clima di amicizia e di goliardia e Walter Chiari, protagonista accanto alla Bosè, arrivava da Milano dove faceva la rivista. Spuntava sul set a mezzogiorno, trasandato ed assonnato. Ricordo che distrusse due auto durante la lavorazione del film. Ancora con Chiari e Soldati feci *Il sogno di Zorro*, nel '52. C'erano Gassman, Delia Scala e soprattutto una giovanissima Sofia Loren

che, all'epoca si chiamava ancora Sofia Lazzaro, con una mezza dozzina di comparsate alle spalle.

Conosceva la Loren prima di quel film?

"I suoi primi passi nell'ambiente li fece fotografata da me. Mi trasferii per una settimana a casa sua e le scattai una serie di foto molto belle ed accattivanti, in "baby doll" ed in pose sexy ideali per il lancio di un'aspirante stella. Con lei lavorai, appena dopo il film di Soldati, nel film che le offrì il primo ruolo da protagonista. Era *La favorita* di Cesare Barlacchi in cui recitava nel ruolo di Leonora di Guzman. Era una pellicola tratta dall'opera di Donizetti e Sofia veniva doppiata da un famoso soprano per le parti cantate.

In quel fatidico 1952 si registra uno degli apici della sua carriera: la partecipazione a *La carrozza d'oro* girata in Italia dal grande Jean Renoir. Come andò?

"Fu grazie ad un mio amico siciliano, il produttore Francesco Alliata, che finanziava *La carrozza d'oro*, che entrai in quella troupe prestigiosa. Si girava interamente in studio, con le scenografie del grande architetto Mario Chiari e la direzione della fotografia affidata al fido collaboratore di Jean Renoir, suo nipote Claude. Io adoperai una macchina tedesca, la Linhoff 9x12, che aveva un caricamento più semplice. Si faceva uno scatto in bianco e nero per i giornali ed uno a colori per le locandine e le buste-foto pubblicitarie. Lavoravamo con



Marcello Mastroianni e Sophia Loren in *PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA* (1955)
di Alessandro Blasetti



l'orario francese, dalle dodici alle diciannove. Era un film in "Technicolor", il primo girato in Italia col sistema tricromatico.

Come fu lavorare con artisti di quel genere?

"Fu naturalmente fantastico. Jean Renoir era un signore di una gentilezza tale, da fargli chiedere il permesso al capo macchinista per girare una scena oltre l'orario delle riprese. Il mio lavoro era guidato in tutto e per tutto dalle scelte sue e del nipote, su luci ed angolazioni. Dovevo perciò spo-



starmi nello stesso esatto punto scelto per le riprese. La meticolosità di Renoir mi colpì molto: era attentissimo ai dettagli; dai costumi, che volle foderati internamente per atturirne il fruscio, visto che si girava in presa diretta, al trucco. A questo proposito chiese al truccatore De Rossi di passare il cerone anche all'interno delle orecchie degli attori in modo che, ripresi di profilo sotto la luce dei riflettori, non causassero "sfiammate" di colore. Con Claude Renoir feci un lavoro importante occupandomi di sviluppare tutte le sere i contrasti dei colori per dargli un'idea sempre costante della qualità cromatica delle riprese in

Vittorio Gassman e Walter Chiari
in *IL SOGNO DI ZORRO* (1952)
di Mario Soldati



"Technicolor"; allora la pellicola sopportava poco contrasto a livello di sensibilità cromatica e per il "Technicolor" si faceva riferimento a laboratori londinesi, che impiegavano una settimana a consegnare le immagini sviluppate".

E' d'obbligo chiederle della Magnani, protagonista del film. Renoir disse che la sua interpretazione lo sconvolse al punto da mutare la sua interpretazione del soggetto, trattandolo come una farsa anziché un racconto realista. E ancora, ricorda come fosse necessario impegnarsi a fondo per convincerla a passare le notti a riposare anziché andare per locali notturni. Cosa ricorda di lei?

Si sono dette tante cattiverie su di lei, e tutte false. Io non ho visto niente che potesse fare parlare di una sua inaffidabilità professionale. Avrà tentato al massimo una volta di fare i capricci, poi, non so se intimidita o semplicemente rispettosa del grande artista che la dirigeva, fu una vera professionista, limitando anche la sua naturale esuberanza. Con me fu squisita perché la accontentai nella sua richiesta di essere ripresa dall'alto e dal lato destro, che era quello che preferiva. Mi diceva: "A piccolè, inquadrare da più in alto". Io salivo su una pedana e allineavo l'obiettivo all'altezza dei suoi occhi. Così andammo d'accordo.

Dopo *La carrozza d'oro* inizia la collaborazione più feconda e duratura della sua carriera, quella con Carmine Gallone, che grazie ai suoi "kolossal" dell'epoca del muto era considerato il "De Mille italiano". Si specializzò in seguito in cinemelodrammi, ripresi nel dopoguerra. Come iniziò questo sodalizio?

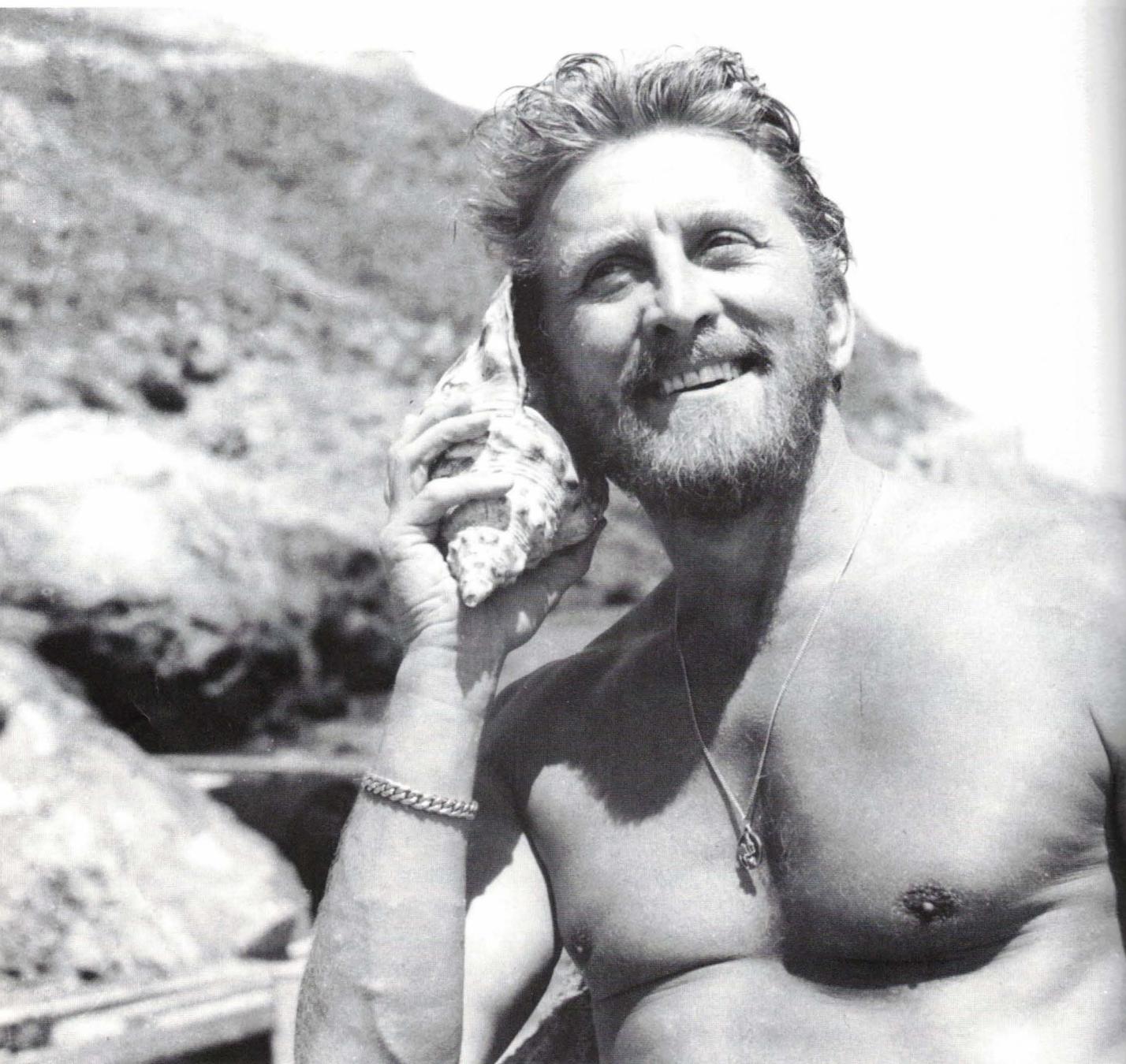
La macchina *Technicolor* con cui si era filmato *La carrozza d'oro* era rimasta in Italia; e con essa Claude Renoir, abituale collaboratore di Gallone, che la adoperò in *Puccini* del '53, che così fu il secondo film girato nel nostro paese con questo sistema. Fu Claude Renoir a farmi entrare in questa produzione, la prima di una serie di film musicali che fotografai per Gallone che sino ad allora si era servito di Pesce come fotografo di scena. *Puccini* era una mega-produzione dalle scenografie sfarzose, curate da Scarpelli, e con un cast importante con Ferzetti, Marta Toren, Stoppa e Myriam Bru, alla quale feci un servizio che fu molto richiesto dai giornali. Con Gallone lavorai ancora in *Casa Ricordi* del '54, ancora con Stoppa e uno stuolo di attori impegnati in piccole parti, come Ferzetti ancora nei panni di Puccini, e Mastroianni in quelli di Donizetti; *Casta diva*, dell'anno seguente, che raccontava la storia d'amore tra Bellini e Maddalena Fumaroli che aveva il volto della Lualdi, e infine, sempre

nel '55, *Madama Butterfly* che è il mio ricordo più bello.

Per quale motivo?

Era una coproduzione italo-giapponese tra la Rizzoli e la grande casa di produzione nipponica Toho. Sul set era presente una coppia di produttori, i coniugi Kawakita (si tratta di Nagamasa Kawakita che, nel '37, era stato nella Cina occupata come coordinatore della produzione di Shanghai e che, insieme alla moglie, agente per l'Europa della Toho, coprodusse con Rizzoli questa *Butterfly* che, sul mercato giapponese, uscì col titolo di *Chocho fujin* (nda.). Le maestranze erano in gran parte giapponesi e si lavorava a gran ritmo. Kawakita rimase impressionato dalla celerità con cui riuscivo a stampare le foto a colori 9x12 per Claude Renoir

Kirk Douglas
sul set di *ULISSE* (1954)
di Mario Camerini



che ancora una volta era collaboratore di Gallone. Decisi di regalargli una trentina di fotografie e notai che le gradì molto. Dopo qualche tempo, a lavorazione terminata mi vidi recapitare una enorme cassa dal Giappone. Fu dura farla sdoganare ma quando la aprii, vi trovai un regalo favoloso: un intero set della Nikon, allora ancora una rarità sul mercato. Oggi la Nikon 24x36 è lo standard di quasi tutti i fotografi di scena. C'era tutto in quella cassa, dagli accessori all'intera gamma degli obiettivi.

Con Gallone lavorò in qualche altra pellicola...

Era un personaggio straordinario, circondato da un alone aristocratico. Si divideva tra il Grand Hotel capitolino, dove viveva con la moglie, e una villa fuori Roma, dove abitava una signora britannica che gli aveva dato un figlio. Con lui feci *Tosca* nel 1956, primo film di Gallone senza Renoir, sostituito da Peppino Rotunno al suo primo film a colori. A parte i film musicali, fotografai anche il set di *Cartagine in fiamme* del 1958, tratto da Salgari, dove mi trovai alla perfezione col direttore della fotografia, l'ingegnere Piero Portalupi. Era un professionista quasi maniacale nel calcolare le incidenze della luce sulla scena e le angolazioni di ripresa. Cordialissimi erano anche i due attori francesi protagonisti, Pierre Brasseur e Daniel Gelin. Un'altra bella esperienza fu quella della *Cavalleria rusticana*, girata da Gallone a Noto nel 1953. Alloggiai in un appartamento preso in affitto da Gallone proprio di fronte alla piazza della cattedrale, teatro di molte scene del film. Ricordo che scattai alcune foto di scena direttamente dalla finestra della mia camera. Girammo alcune scene dentro delle zolfatare. Di questo film però, non conservo i negativi delle foto da me scattate. Produceva De Laurentis che, per contratto, se ne riservò la proprietà, facendoli sviluppare allo studio del padre. Comunque io mi incaricai di sviluppare i provini, scovando un fotografo locale. *Cavalleria rusticana* era girato in *Ferraniacolor* e in *3D*, poi ripassato a passo normale. Il direttore della fotografia era Karl Strauss specializzato nell'uso del sistema tridimensionale.

Nel '52, tra un film di Gallone e l'altro, lei fu sul set di una commedia di Bernard Vorhaus, *Fanciulle di lusso*, uscito all'estero come *Girls de luxe*. Cosa ricorda?

Era una pellicola finanziata dalla Cines, la società di produzione dello Stato (diretta nella prima metà degli anni cinquanta da Carlo Cavallero che non brillò né per qualità né per successo delle sue produzioni *nda.*). Il regista era un reduce dalle persecuzioni maccartiste in America, o almeno si spacciava come tale. Le attrici erano uno stuolo di magnifiche ragazze. C'era l'americana Susan Stephen,

Marina Vlady al suo primo film, Rossana Podestà, Anna Maria Ferrero e Paola Nori, moglie di Orson Welles. Era una commedia tipicamente americana. Sul set c'era anche Osvaldo Civirani, un mio collega ed amico che curò uno *Special*.

A proposito di colleghi, com'era il rapporto tra voi?

Si è parlato di antagonismo esasperato tra noi, ma erano esagerazioni. Non era raro che ci si sostituisse a vicenda in caso di improvvisa indisponibilità con un semplice "Le foto fammele tu...". Tra noi c'erano diversità, soprattutto tra chi aveva sempre lavorato con uno studio e chi veniva dalla strada, i cosiddetti "scattini" come Tursi o Pierluigi.

Nel '53 costituimmo l'AIFC, l'Associazione Fotografi Cinematografici, il primo sindacato della nostra categoria, presieduto da Civirani e con la Pampanini come madrina. Fu il primo passo nella lotta per il riconoscimento del nostro diritto ad essere equiparati ad altri membri della troupe, come i fonici.

Che cos'erano gli *Special*?

Dei servizi che consentivano al fotografo la massima libertà di movimento. Si disponeva delle pause di lavorazione del film per portare gli attori in giro e per ritrarli in pose più spontanee, meno legate alla loro componente divistica. Erano lavori ovviamente più rapidi, diversi dalla tradizionale attività di fotografia di scena. Personalmente feci degli *Special* per film importanti come *Rocco e i suoi fratelli* con quel galantuomo di Visconti e *Tristana* di Bunuel, con la Deneuve. Di Bunuel non ho un buon ricordo, era scorbutico e ancora più intollerante per la frustrazione dovuta alla sua quasi totale sordità.

Nel 1953 arriva un'altra delle tappe fondamentali della sua carriera: *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini. Un film amatissimo dalla giovane critica francese, poi trasformatosi in leva registica irripetibile con la "Nouvelle vague" e criticato da quella italiana. In ogni caso, si tratta di un film epocale, per la svolta nel linguaggio filmico impressa a tutto il cinema d'autore di là a venire. In tanta libertà registica quanto spazio c'era per l'improvvisazione?

Per la verità molto poco. Rossellini insieme all'altro sceneggiatore Vitaliano Brancati, di cui era molto amico, aveva un piano di lavoro ben preciso ed ogni scena era congegnata alla perfezione insieme agli attori. Brancati venne sul set quando si girava a Pompei insieme alla Proclemer, che aveva una piccola parte nel film. Una volta finirono i soldi, e Rossellini sparì per un paio di giorni,

dopo essere partito a razzo sulla sua Ferrari. Trovati i milioni, tornava sul set dove la Bergman e tutta la troupe erano stati ad aspettarlo in albergo senza notizie. Ricordo il gran lavoro del direttore della fotografia Enzo Serafin che adoperava una gran quantità di luce nelle sue imma-



Ingrid Bergman
sul set di VIAGGIO IN ITALIA (1953)
di Roberto Rossellini

gini di un bianco particolare. La sera George Sanders suonava il piano e cantava assieme alla moglie, una delle sorelle Gabor. Non c'era allegria ma piuttosto grande concentrazione. Si vennero a creare dei clan tra chi partecipava al film: era inevitabile vista la personalità difficile di molti di quelli che vi lavoravano.

E la Bergman?

All'epoca lavoravo molto con gli americani grazie ad una società di produzione incaricata di diffondere il cinema italiano negli Stati Uniti, l'IFI. Gli uffici stampa americani non badavano a spese, e non stavano a contare i rullini che si impiegarono; i loro fotografi scattavano anche 1000 foto



Amedeo Nazzari
in BARRIERA A SETTETRIONE (1949)
di Luis Trenker

per uno Special, e volevano lo stesso da quelli a cui si appoggiavano nel nostro paese. Per la Bergman, che da anni viveva un esilio umiliante dagli Stati Uniti, a causa della campagna moralistica e denigratoria conseguente alla sua nota fuga con Rossellini (consumatasi, com'è noto, dopo la celebre lettera della diva al regista, tra il set di Stromboli e la camera 304 dell'Hotel Reale di Messina, dove il marito Peter Lindstrom fu messo di fronte alla realtà *nda.*), era giunta sul set di *Viaggio in Italia* una giornalista americana. Costei, affiancata da un fotografo dell'agenzia *Magnum* di Robert Capa, ex della Bergman, aveva il compito di organizzarne, attraverso il reportage dall'Italia, il rientro in America, per l'avvio di una nuova carriera ad Hollywood. Ci fu un episodio, che ricordo benissimo, che mi fece capire quanto quella scelta coraggiosa fosse costata ad Ingrid. Accadde che una parte della troupe, Rossellini escluso, andasse a trovare quella di un altro film, che si girava ad Amalfi. Si trattava de *Il tesoro dell'Africa* che John Huston stava girando sulla costiera, prima di partire per il set africano. Era un film d'avventura con un cast incredibile: c'era Bogart, Jennifer Jones, Peter Lorre, la Lollobrigida. Eravamo una tavolata di dodici persone e Bogart e Huston conducevano la conversazione. Non potei però fare a meno di notare la distanza, per non dire quasi l'astio, col quale trattarono la Bergman. C'era una specie di veto morale per quello che aveva fatto che era condiviso da tutta l'America, anche quella più liberale.

L'anno dopo, nel 1954, curò uno special su *Ulisse* di Mario Camerini, con Kirk Douglas. Era ancora un incontro con gli uffici stampa americani?

Sì, l'ufficio stampa era curato da giornalisti d'oltre oceano. Il capo ufficio stampa era una signora che sarebbe poi diventata la moglie di Douglas. Era una produzione ambiziosa, con un uso sofisticato per quei tempi di effetti specializzati realizzati in *Truka* dall'operatore Harold Rosson, terzo marito della compianta Jean Harlow. La macchina per gli effetti era costosissima. Producevano Ponti e De Laurentis, nei cui stabilimenti romani si girò quasi tutto il film, dove le Mangano aveva il doppio ruolo di Penelope e di Circe. Gli esterni invece, li girammo in Toscana, a Talamone, vicino Grosseto. Li si ambientò la scena del ciclope.

Era un paesaggio naturale da mozzare il fiato. La sera, dopo le riprese, le cose non andavano bene tra tutte quelle primedonne (oltre a Douglas e a Camerini, c'era una nutrita truppa di sceneggiatori, tra cui i veterani americani Ben Hecht e Irwin Shaw, e i nostri De Concini e Brusati *nda.*) che discutevano animatamente sull'andamento del film. Erano litigi violentissimi, ad alto tasso alcolico.

Proseguiamo, ci parli di *Peccato che sia una canaglia* ".

Era un set romano, nel '55. Non ricordo niente di particolare, se non che mi dedicai per la maggior parte del tempo a immortalare Sofia Loren, che era all'apice della prima parte della sua carriera

Nel '57 andò nel Polesine per *Il grido*, un grande esempio della poetica di Antonioni che sposava paesaggio fisico ed esistenziale dei suoi personaggi, accomunandoli in un' unica desolazione. Nessun problema con Antonioni?

Absolutamente no. Anzi è stato uno dei più gentili tra i registi con cui ho lavorato. Era già successo qualche anno prima con *Le amiche*, dove feci un servizio, e lo incontrai di nuovo per questo film. E' difficile scordare tutta quella nebbia! Ricordo quell'attore americano, Steve Cochran e le camminate che gli faceva fare il regista.

Negli anni sessanta la troviamo in diversi film di scarsa levatura artistica ma talvolta di buon artigianato popolare. Cosa cambiò nella sua professione in quel periodo?

La concezione del ruolo del fotografo di scena stava cominciando a cambiare. In precedenza, quando i film erano spesso finanziati dagli stessi esercenti, le foto servivano addirittura a pagare le cambiali, erano utili per gli stati d'avanzamento. Con le foto, chi produceva il film riusciva a tenere buone le banche. In seguito le foto divennero solo una delle opzioni pubblicitarie che potevano accompagnarsi alla produzione di un film. In quegli anni ricordo con piacere *Svegliati e uccidi* di Lizzani, sulla banda Lutring. C'era Gian Maria Volonté, il fratello Claudio, che però per nome d'arte s'era scelto Camaso, ed una deliziosa Lisa Gastoni che recitava anche perché amica del produttore. E' una delle donne più belle che ho fotografato. Con Franco Brusati, invece, lavorai per *Tenderly*. Era una commedia che voleva essere brillante in maniera classica, ma eravamo nel '68. Si aggiunge poi l'isteria del regista, in perenne lite col direttore della fotografia e finanche con me stesso perché si supponeva che lo intralciassi. Protagonisti erano George Segal, simpaticissimo, e Virna Lisi che non aveva nessuna comunicativa ma, naturalmente, tanta bellezza.

Siamo al declino dell'attività del fotografo di scena...

Diciamo che più che un declino, si trattò di una trasformazione delle logiche con le quali si operava in questo settore. Meno spazio per la creatività, tutto obbedisce a precisi calcoli di marketing. Sono cambiati i rapporti tra gli addetti ai lavori

ed il clima generale delle lavorazioni ha perso, a cominciare proprio dalla fine degli anni '70, ogni traccia di familiarità e rilassatezza. E' per questo motivo che ho preferito dedicarmi esclusivamente al settore dello sviluppo e stampa nel settore cinematografico. La professione cominciò a svilirsi con l'arrivo della produzione in massa degli "spaghetti-western", dopo il successo di quel grande artista che era Sergio Leone.



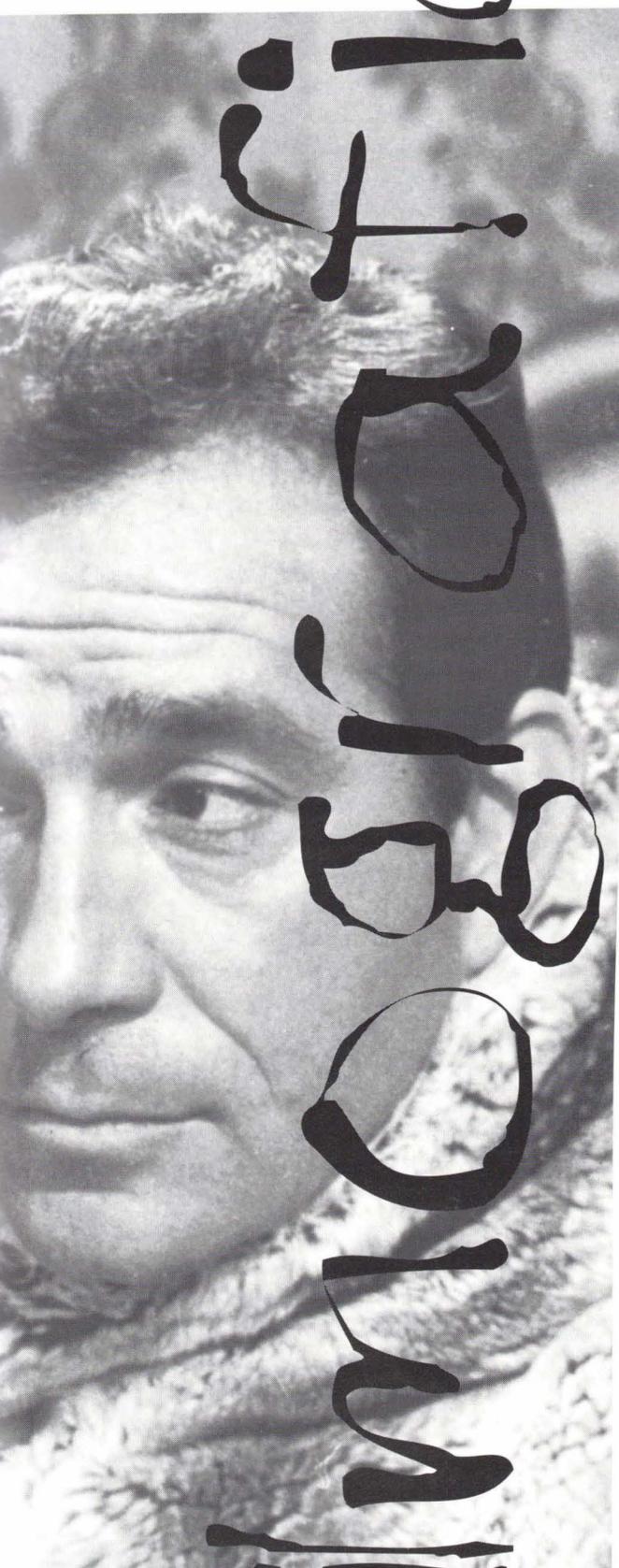
Walter Chiari
in E' L'AMOR CHE MI ROVINA (1951)
di Mario Soldati

Uscirono centinaia di fumetti senza qualità e professionalità che saturarono il mercato e si affidarono a fotografi improvvisati senza alcun talento per la produzione delle immagini pubblicitarie.

Anch'io finii la carriera con un western minore, proprio perché toccai con mano questo calo di qualità dell'ambiente. Smetterò di lavorare col cinema solo il 4 novembre dell'anno prossimo. Saranno cinquant'anni esatti di attività da quando nello stesso giorno del 1948 aprii lo studio assieme al mio socio. Sa, è una questione sentimentale!



Ugo Tognazzi e Claudia Cardinale
in IL MAGNIFICO CORNUTO (1964)
di Dino Risi



BARRIERA A SETTENTRIONE (1949) di Luis Trenker
con Amedeo Nazzari, Luis Trenker, Marianne Hold

IL CAMMINO DELLA SPERANZA (1950) di Pietro Germi
con Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzi

I FALSARI (1950) di Franco Rossi
con Fosco Giachetti, Doris Duranti

E' L'AMORE CHE MI ROVINA (1951) di Mario Soldati
con Walter Chiari, Lucia Bosé, Virgilio Riento

PORCA MISERIA! (1951) di Giorgio Bianchi
con Carlo Croccolo, Isa Barzizza, Mario Riva

O.K. NERONE (1951) di Mario Soldati
con Silvana Pampanini, Walter Chiari, Carlo Campanini

LE AVVENTURE DI MANDRIN (1951) di Mario Soldati
con Raf Vallone, Silvana Pampanini, Alberto Rabagliati

FANCIULLE DI LUSSO (1952) di Bernard Vorhaus
con Anna Maria Ferrero, Jacques Sernas, Susan Stephen

LA CARROZZA D'ORO (1952) di Jean Renoir
con Anna Magnani, Duncan Lamont, Odoardo Spadaro

LA FAVORITA (1952) di Cesare Barlacchi
con Gino Sinimberghi, Sophia Loren, Franca Tamantini

CARNE INQUIETA (1952) di Silvestro Prestifilippo e Carlo Musso
con Raf Vallone, Marina Berti, Clara Calamai

CARMEN PROIBITA (1952) di Giuseppe M. Scortese
con Ana Esmeralda, Fausto Tozzi, Mariella Lotti

IL SOGNO DI ZORRO (1952) di Mario Soldati
con Walter Chiari, Vittorio Gassman, Delia Scala

PUCCINI (1953) di Carmine Gallone
con Gabriele Ferzetti, Marta Toren, Paolo Stoppa

CARTAGINE IN FIAMME (1953) di Carmine Gallone
con Pierre Brasseur, Daniel Gelin, Paolo Stoppa

VIAGGIO IN ITALIA (1953) di Roberto Rossellini
con Ingrid Bergman, George Sanders, Anna Proclemer

CAVALLERIA RUSTICANA (1953) di Carmine Gallone
con Anthony Quinn, Kerima, May Britt

PINOCCHIO E LE SUE AVVENTURE (1954) di Attilio Giovannini
con Armando e Bruno Sviato, Luisa Ballisi

CASA RICORDI (1954) di Carmine Gallone
con Paolo Stoppa, Gabriele Ferzetti, Nadia Gray

VIOLENZA SUL LAGO (1954) di Leonardo Cortese
con Erno Crisa, Lia Amanda, Virna Lisi

CANZONE D'AMORE (1954) di Giorgio C. Simonelli
con Claudio Villa, Maria Fiore, Bruna Corrà

CASTA DIVA (1954) di Carmine Gallone
con Antonella Lualdi, Nadia Gray, Maurice Ronet

ULISSE (1954) di Mario Camerini
con Kirk Douglas, Silvana Mangano, Anthony Quinn

AMICI PER LA PELLE (1955) di Franco Rossi
con Geronimo Meynier, Andrea Sciré, Carlo Tamberlani

LE AMICHE (1955) di Michelangelo Antonioni
con Eleonora Rossi Drago, Valentina Cortese, Gabriele Ferzetti

MADAME BUTTERFLY (1955) di Carmine Gallone
con Kaouru Yachigusa, Nicola Filacuridi, Micico Tanaka

PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA (1955) di Alessandro Blasetti
con Vittorio De Sica, Sophia Loren, Marcello Mastroianni

TOTO', LASCIA O RADDOPPIA? (1956) di Camillo Mastrocinque
con Totò, Valeria Moriconi, Carlo Croccolo

TOSCA (1956) di Carmine Gallone
con Franca Duval, Franco Corelli, Afro Poli

IL GRIDO (1957) di Michelangelo Antonioni
con Alida Valli, Steve Cochran, Dorian Gray

LA SFIDA (1957) di Francesco Rosi
con Rosanna Schiaffino, José Suarez, Nino Vingelli

AVVENTURA A CAPRI (1958) di Giuseppe Lipartiti
con Maurizio Arena, Alessandra Panaro, Nino Taranto

GIUDITTA E OLOFERNE (1958) di Fernando Cerchio
con Massimo Girotti, Isabel Corey, Daniela Rocca

LA DIGA SUL PACIFICO (1958) di René Clement
con Silvana Mangano, Anthony Perkins, Jo Van Fleet

IL SEPOLCRO DEI FARAONI (1960) di Fernando Cerchio
con Debra Paget, Ettore Manni, Erno Crisa

IL MATTATORE (1960) di Dino Risi
con Vittorio Gassman, Anna Maria Ferrero, Peppino De Filippo

LA VENDETTA DEI BARBARI (1960) di Giuseppe Vari
con Daniela Rocca, Anthony Steel

ROCCO E I SUOI FRATELLI (1960) di Luchino Visconti
con Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot

IL RATTO DELLE SABINE (1961) di Richard Pottier
con Roger Moore, Mylène Demongeot, Scilla Gabel

MACISTE L'UOMO PIU' FORTE DEL MONDO (1961) di Antonio Leonviola
con Mark Forest, Moira Orfei, Paul Wynter

LA MONACA DI MONZA (1962) di Carmine Gallone
con Giovanna Ralli, Gabriele Ferzetti, Gino Cervi

SOLO CONTRO ROMA (1962) di Herbert Wise coll.re Luciano Ricci
con Rossana Podestà, Lang Jeffries, Philippe Leroy

SEXY AL NEON I° (1962) di Ettore Fecchi

SEXY AL NEON BIS (1962) di Ettore Fecchi

NOTTI NUDE (1962) di Ettore Fecchi

CARMEN DI TRASTEVERE (1962) di Carmine Gallone
con Giovanna Ralli, Jacques Charrier, Lino Ventura

IL CROLLO DI ROMA (1963) di Anthony Dawson (Antonio Margheriti)
con Giancarlo Sbragia, Maria Grazia Buccella

GLI IMBROGLIONI (1963) di Lucio Fulci
con Walter Chiari, Antonella Lualdi, Raimondo Vianello

MANI SULLA CITTÀ' (1963) di Francesco Rosi
con Rod Steiger, Salvo Randone, Guido Alberti

TEMPESTA SU CEYLON (1963) di Gerd Oswald e Giovanni Roccardi
con Eleonora Rossi Drago, Maurice Ronet, Magali Noel

IL MAGNIFICO CORNUTO (1964) di Antonio Pietrangeli
con Ugo Tognazzi, Claudia Cardinale, Salvo Randone

ROMA CONTRO ROMA (1964) di Giuseppe Vari
con Susy Andersen, Ettore Manni, Ida Galli

PANIC BUTTON... Operazione Fisco (1964) di George Sherman
e Giuliano Carmineo
con Jayne Mansfield, Maurice Chevalier, Eleanor Parker

LA CELESTINA (1964) di Carlo Lizzani
con Assia Noris, Venantino Venantini, Raffaella Carrà

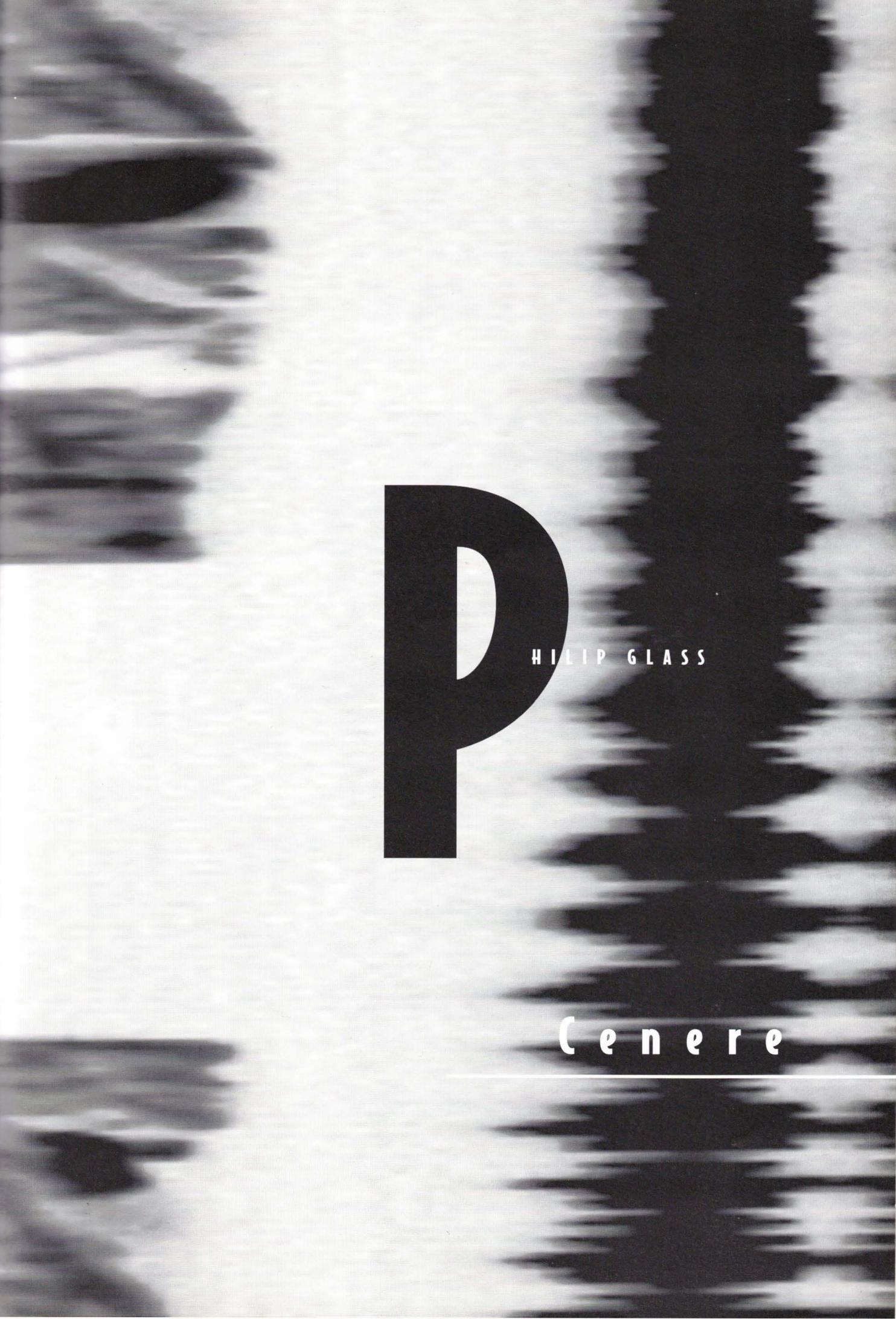
ITALIANI BRAVA GENTE (1964) di Giuseppe De Santis
con Riccardo Cucciolla, Raffaele Pisu, Tatiana Samojlova

LA MOGLIE AMERICANA (1965) di Gian Luigi Polidoro
con Ugo Tognazzi, Rhonda Fleming, Graziella Granata

GRANDI CONDOTTIERI (1965) di Marcello Baldi
e Franzisco Perez Dolz

con Ivo Garrani, Rosalba Neri, Fernando Rey
IO UCCIDO TU UCCIDI (1965) di Gianni Puccini
con Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Emmanuelle Riva
GIACOBBE, L'UOMO CHE LOTTO' CON DIO (1965) di Marcello Baldi
con Giorgio Cerioni, Glauco Onorato, Alfredo Rizzo
SPIAGGIA LIBERA (1966) di Marino Girolami
con Dominique Boschero, Aldo Giuffré, Sandra Mondaini
SVEGLIATI E UCCIDI (1966) di Carlo Lizzani
con Robert Hoffman, Lisa Gastoni, Gian Maria Volonté
L'AVVENTURIERO (1967) di Terence Young
con Anthony Quinn, Rosanna Schiaffino, Rita Hayworth
MAIGRET A PIGALLE (1967) di Mario Landi
con Gino Cervi, Lila Kedrova, Raymond Pellegrin
REQUIESCANT (1967) di Carlo Lizzani
con Lou Castel, Mark Damon, Pier Paolo Pasolini
O.K. CONNERY (1967) di Alberto De Martino
con Neil Connery, Daniela Bianchi, Adolfo Celi
BORA BORA (1968) di Ugo Liberatore
con Corrado Pani, Haydée Politoff, Doris Kunstmann
PIU' TARDI CLAIRE PIU' TARDI (1968) di Brunello Rondi
con Gary Merrill, Adriana Asti, Marina Malfatti
SEDUTO ALLA SUA DESTRA (1968) di Valerio Zurlini
con Woody Strode, Franco Citti, Jean Servais
TENDERLY (1968) Franco Brusati
con Virna Lisi, George Segal, Paola Pitagora
SATYRICON (1969) di Gian Luigi Polidoro
con Ugo Tognazzi, Don Backy, Tina Aumont
SCACCO ALLA REGINA (1969) di Pasquale Festa Campanile
con Rosanna Schiaffino, Haydée Politoff, Romolo Valli
IL GATTO A NOVE CODE (1970) Dario Argento
con Catherine Spaak, Karl Malden, James Franciscus
TRISTANA (1970) di Luis Buñuel
con Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero
ER PIU'-STORIA D'AMORE E DI COLTELLO (1971) di Sergio Corbucci
con Adriano Celentano, Romolo Valli, Claudia Mori
LA BETIA (1971) di Gianfranco De Bosio
con Nino Manfredi, Rosanna Schiaffino, Mario Carotenuto
IL DECAMERONE NERO (1972) di Piero Vivarelli
con Beryl Cunningham, Djibri Diop, Serigne N'Diaye
GLI EROI (1973) di Duccio Tessari
con Rod Steiger, Rosanna Schiaffino, Rod Taylor
LE CINQUE GIORNATE (1973) di Dario Argento
con Adriano Celentano, Enzo Cerusico, Marilù Tolo
L'ALBERO DALLE FOGLIE ROSA (1974) di Armando Nannuzzi
con Renato Cestié, John Richardson, Carmen Scarpitta
SANDOKAN (1976) di Sergio Collima
con Kabir Bedi, Philippe Leroy, Carole André
CIAO NI' (1979) di Paolo Poeti
con Renato Zero, Enzo Rinaldi, Nerina Montagnani
DIMENTICARE VENEZIA (1979) di Franco Brusati
con Mariangela Melato, Eleonora Giorgi, Erland Josephson
L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI (1979) di Ermanno Olmi
con attori non protagonisti
MANI DI VELLUTO (1979) di Castellano e Pipolo
con Adriano Celentano, Eleonora Giorgi, Olga Kariatos

La filmografia comprende anche
gli Special e lavori di gruppo



P

HILIP GLASS

C e n e r e



Eleonora Duse in
una scena del film "Cenere"

C e n e r e

Il caso cenere

di Nino Genovese

127

Il cinema avrà un'importanza enorme perché può parlare tanto al cuore dell'uomo civile quanto a quello delle creature selvagge: la sua evidenza espressiva annienta la barriera delle lingue diverse'. Così Eleonora Duse, nel 1916, subito dopo aver girato *Cenere*. Infatti, la grande attrice teatrale, pur non essendo molto contenta dei risultati ottenuti con questo film, conservava ugualmente una grande fiducia nel cinema, di cui intuiva le enormi potenzialità espressive, e nei cui confronti aveva incominciato a mostrare un notevole interesse fin dai primi anni del secolo, se è vero quanto ricorda la sua biografa e amica Olga Signorelli:

"Aperta ad ogni manifestazione dell'ingegno, Eleonora Duse sin dal '12 ha incominciato ad interessarsi del cinematografo, intravedendovi le immense possibilità'(...) Frequenta i cinematografi assiduamente. Predilige quelli di secondo o di terz'ordine, sfidando il fastidioso accompagnamento musicale della modestissima orchestrina o del pianoforte scordato, perché vi si sente più libera: è più difficile che vi sia riconosciuta (...) Là si sente a contatto col popolo, e dalle osservazioni, reazioni, esclamazioni di quel pubblico genuino, che ella segue attentamente, trae nuove esperienze, e nuova conoscenza."

D'altronde, proprio negli anni Dieci, il cinema attraversa uno straordinario sviluppo, un periodo di notevole prosperità: grandi attori teatrali, come Ermete Zacconi, e molte colleghe più giovani provenienti dal teatro (Dina Galli, Irma Gramatica, Francesca Bertini, Lydia Borelli, Tina Di Lorenzo, etc.) si stavano affermando prepotentemente nel cinema, dove anche Sarah Bernhardt aveva ottenuto un grande successo, nel 1912, con *La regina Elisabetta* di Henri Desfontaines. Inoltre, venivano continuamente adattate per lo schermo molte opere teatrali, ad alcune delle quali la Duse aveva impresso la sua impronta sul palcoscenico (come, soltanto nel 1915, *Monna Vanna* e *La Signora delle Camelie* in due versioni, una con Francesca Bertini e l'altra con Hesperia); senza contare che la Duse aveva appreso sicuramente del lavoro di Gabriele D'Annunzio per *Cabiria*.

Tutto ciò non poteva lasciarla indifferente, oltretutto, ella con il suo grande intuito, si rendeva perfettamente conto che il cinema rappresentava un mondo nuovo, in grande fermento, cui gli intellettuali, gli scrittori, gli autori e gli attori di teatro, pian piano, cominciavano a guardare con occhio sempre più benevolo, arrivando ad accostarvisi sempre più spesso e a ricavarne discreti profitti.

Ed ecco, nell'autunno del 1915, il primo accenno documentato di un certo interesse della grande attrice teatrale nei confronti del cinema, o - per essere più precisi - del mondo del cinema nei suoi riguardi: le giunge dagli Stati Uniti d'America da parte di un regista di prestigio come David W. Griffith, ed è documentato

da due delle lettere che scrive alla figlia Enrichetta:
'J'ai reçu un cable de l'Amérique du Nord pour travailler...à je ne sais quoi, en cinéma. Si je pouvais partir!'

'On m'a cablé d'Amérique d'aller pour trois mois a Los Angeles, California. avec ce Griffith fameux du cinema, a quoi faire? Et si ça s'arrange partir? Que de voyages j'aurais fais en ma vie pour attendre "Le Voyage" – le bon, la délivrance!! – mais enfin si je pouvais vendre encore un peu mon ame, puisque je l'ai fait en jeunesse.. j'ai travaillé (vendant mon ame) pour etre fidèle à toi, et voilà le 1915...'

Da una lettera successiva (risalente al 20 dicembre 1915), apprendiamo che Griffith ha poi precisato i termini della sua offerta (arrivando ad offrirle un compenso di 300 mila lire solo come anticipo); ma l'Italia è in guerra, e perciò la Duse, sia per la sua salute malferma, sia per le obiettive difficoltà di una traversata dell'Atlantico in tempo di guerra, è costretta, a malincuore, a rinviare il progetto alla fine del conflitto (non prevedendo, evidentemente, che sarebbe durato così a lungo).

Purtroppo, come è noto, tale progetto non sarà mai realizzato, ma l'offerta di Griffith sollecita l'orgoglio della Duse, stimola il suo amor proprio, la induce a seguire con maggior attenzione il mondo del cinema e – nel contempo – ottiene lo scopo di risvegliare anche l'attenzione delle Case di produzione italiane, 'che si rendono improvvisamente conto del beneficio che trarrebbero, sia sul piano artistico che su quello finanziario, da un ritorno sensazionale della grande attrice' che si era ritirata dalle scene già a partire dal 1908.

La Duse pensava, prima, a un progetto molto particolare, quello di rappresentare le varie figure femminili dipinte da Michelangelo nelle lunette della Cappella Sistina; poi – non sappiamo come - la sua scelta cade sul romanzo *Cenere* di Grazia Deledda, che era stato pubblicato nel 1904: la Duse s'innamora della vicenda, dell'ambientazione sarda, s'invaghisce della semplicità del conflitto in essa rappresentata, incentrato su due soli personaggi: una madre che è stata costretta ad abbandonare il figlio, e questi che, ormai adulto, va a trovarla.

Intanto, i primi contatti le vengono dalla Cines di Roma, i cui impresari, però, vogliono inserire nel film scene di vita brillante – come ricorda Camille Mallarmé:

"Ricordo perfettamente il suo scontento per gli intermezzi di 'vita lussuosa, pranzi e belle donne scollate' che le imponevano di inserire in quel film che lei sognava intriso al contrario d'una sobrietà contadina".

Le scene, certamente utili da un punto di vista strettamente "commerciale", erano assolutamente estranee al clima dell'opera, e andavano a cozzare con l'idea di

contratto, anche se, fino all'inizio di giugno, vengono avviate trattative in maniera congiunta con tre Case di produzione: vale a dire, con la stessa Cines, con l'Itala Film e con l'Ambrosio di Torino.

E' quest'ultima che ha la meglio, e così in una lettera di metà giugno, la grande attrice può annunciare alla figlia Enrichetta l'esito positivo delle trattative:

'From Piazza Caprera, but Mid June, I 'think it not 8 perhaps 10. Baiser! Figlia! pupa, pupetta Mamma ha preso il suo coraggio in mano, e ha firmato un contratto per un film! (...)

Poiché le offerte e proposte, e infinite peripezie dei film – diciamo ambiente meridionale (Roma, Napoli) non riusciva, allora ho cercato orientarmi e sono andata alla Casa madre di tutte le case di film in Italia, ed è la Casa Ambrosio di Torino. E' una casa piemontese, d'un onesto operaio, salito, per il lavoro d'oggi, a una vera ricchezza. Sapevo che questa Ambrosio era stata ed è ancora (se pur un pò fuori moda) la casa onesta dal lato scelta di film - serietà di scelta - onestà finanziaria (...).

La maison Ambrosio n'a jamais fait des film banals et vulgaires (au contraire) (...)

Enfin, je suis engagé - pur une seule film pour essayer - voilà' (...).

Il film porterà la firma della Duse, la quale si assumerà tutta la responsabilità artistica delle riprese; ma ella non ha, ovviamente, alcuna conoscenza tecnica del mezzo cinematografico; ha bisogno di un vero regista, che possa consigliarla e indirizzarla nel modo migliore, che possa dirigere effettivamente le scene.

La Duse aveva visto e apprezzato *Il Fuoco* di Piero Fosco, aveva anche notato la strana coincidenza del titolo della terza

parte (il film risulta una trilogia: *La favilla, La vampa, La cenere*) con il romanzo della Deledda, per cui avrebbe desiderato che fosse proprio Piero Fosco il regista; ma evidentemente la Duse non conosceva il mondo del cinematografo, e quindi non si rendeva conto che – essendo Fosco un 'regista dell'Itala, anch'essa di Torino, cioè della principale Casa concorrente dell'Ambrosio – difficilmente avrebbe potuto ottenerne le prestazioni; inoltre, a quell'epoca, si trattava davvero di un regista misterioso e – nonostante si facesse varie congetture – nessuno sapeva chi si nascondesse veramente dietro quello pseudonimo.

A quanto pare, però, la Duse pose questa precisa condizione al comm. Ambrosio, il quale, forse dietro le insistenze dell'attrice, parve che volesse accontentarla, tanto da presentarle un giovane attore e regista teatrale e cinematografico di origine siciliana, Febo Mari,



come il vero Piero Fosco. D'altra parte, Mari era l'interprete principale de *Il Fuoco* (e aveva un ruolo importante anche in *Tigre reale*), entrambi diretti da Piero Fosco: era dunque plausibile che egli, oltre a esserne il protagonista, ne fosse anche il regista, tanto più che con il suo nome aveva diretto qualche film, e quindi aveva già nel suo bagaglio questa esperienza, che non si può acquisire certo da un giorno all'altro.

Noi non sappiamo come si siano svolti veramente i fatti che stiamo ricostruendo sulla scorta di una testimonianza di Giovanni Pastrone (che era poi il vero Piero Fosco), raccolta da Fausto Montesanti (8); non conosciamo neanche quale fu l'atteggiamento di Febo Mari, ma sappiamo che certamente ben presto dovettero sorgere nella Duse dei dubbi sull'identificazione Fosco-Mari, tant'è che ella, per arrivare alla verità, si rivolse – ironia della sorte! – proprio a Giovanni Pastrone: il quale, pur non dicendole che il vero Piero Fosco era proprio lui, negò recisamente, e senza alcuna esitazione, che potesse essere Febo Mari.

La Duse, naturalmente, si sentì imbrogliata, ma, alla fine, dovette fare buon viso a cattivo gioco e accettare come regista Febo Mari, nei cui confronti ha comunque parole di apprezzamento. Oltretutto, anche quello di Febo Mari era uno pseudonimo, sotto cui si nascondeva Alfredo Rodriguez, un giovane intellettuale messinese, che si era trasferito prima a Milano, poi a Torino, dedicandosi al giornalismo e al teatro (per il quale aveva scritto dei drammi e recitato a lungo, ottenendo una grande notorietà), fino a entrare nel mondo del cinema (in qualità di attore, regista, soggettoista, sceneggiatore), senza trascurare la letteratura (raccolte di versi, poemetti, un romanzo).

A Mari, dunque, si offrì questa occasione irripetibile, che – sebbene egli fosse già abbastanza noto – avrebbe potuto significare la fama: quella di dirigere la grande Duse nella sua prima (ma sarebbe rimasta anche l'unica) apparizione cinematografica e di interpretarne, accanto a lei, il ruolo del protagonista.

In fase di lavorazione, però, sorse qualche problema: infatti, se Mari cercava di aderire alle richieste, alle esigenze, alle concezioni artistiche della Duse (nonostante qualcuna di esse, non tenendo minimamente conto del mezzo espressivo e di quella che sarebbe stata l'effettiva resa sullo schermo, fosse effettivamente irrealizzabile da un punto di vista tecnico), egli era pur sempre un regista che aveva la sua personalità e le sue idee. In un certo senso, il conflitto era inevitabile, e su di esso getta luce la testimonianza di Francesco Soro, un famoso avvocato che frequentò il mondo del cinematografo (dove, anche in conseguenza di una legislazione assolutamente inesistente,

non erano affatto infrequenti le cause), il quale, nel suo noto volume *Splendori e miserie del cinema*, scrive:

(La Duse) pose (...) due condizioni: volle, cioè, riservare a sé la scelta del soggetto e degli artisti che avrebbero dovuto eseguire il film. E come *soggetto* indicò *Cenere*, romanzo di Grazia Deledda, con la quale fu stipulato, il 1 luglio 1916, il relativo contratto.

Questo fu il primo sbaglio: il *soggetto* scelto – ottimo, come opera letteraria – non era adatto al nostro pubblico d'allora per un'opera cinematografica, e ciò fu detto e ripetuto alla Duse. Ma tant'è: essa si era *innamorata* della parte, sentiva il soggetto, concepiva una cinematografia tutta statica, tutta pose, tutta a quadri, singolarmente presi, di particolare effetto artistico; ed a questo, secondo l'attrice, rispondeva pienamente il soggetto.

Di questo si incominciò, perciò la *sceneggiatura*; che fu apprestata, a Roma e nella villa della Duse a Viareggio, dalla stessa Duse e, con grande amore, da Febo Mari, che la Duse aveva scelto per interpretare la parte del figlio nel romanzo della Deledda.

Questo lavoro fu un vero tormento per l'attrice(...).

Venne poi il momento di incominciare a girare il film negli stabilimenti dell'"Ambrosio" a Torino.

Seconda fase del tormento della Duse(...) e di coloro che, con lei, collaboravano alla fabbricazione del film. La lavorazione – per criteri tutt'affatto personali della Duse, riguardanti sia la sua concezione del cinematografo sia il modo col quale ella intendeva presentarsi al pubblico – dovette procedere in modo del tutto nuovo: la Duse non solo non volle mai fare *primi piani* e accostarsi alla macchina da presa cinematografica, ma mentre nelle prove ella recitava secondo le indicazioni dei tecnici, quando *si girava*, ella si allontanava abitualmente dall'obbiettivo ed eseguiva la scena secondo improvvisi atteggiamenti del capo, delle braccia e del corpo, che, sulla scena, potevano costituire il superlativo assoluto dell'arte drammatica, ma che *cinematograficamente* diventavano un orrore! Né valsero a distoglierla da questo atteggiamento i ragionamenti e le discussioni lunghissime che si dovettero fare in proposito.

Terza fase del tormento: il *tormento* del film che fu controllato, con meticolosa cura e con grande amore, dalla stessa Duse, da Febo Mari e dai tecnici delle due Case produttrici.

I difetti organici, che si erano venuti determinando nel film durante la lavorazione, avevano assunto un maggior risalto nel montaggio: e se ne rese conto la Duse, che volle rifatte molte scene, cambiate alcune posizioni della sua persona, ottenendo determinati effetti di luce. (...) Ma il film, anche dopo gli adattamenti e le modificazioni, non corrispose agli intendimenti artistici e commerciali che così la Duse come le due Case produttrici (all'Ambrosio, infatti, si era aggiunta la Caesar dell'avv. Barattolo) si erano ripro-



messi. Dopo i *primi passaggi* in pochi cinematografi, il film fu ritirato dal commercio, senza che la Duse avesse mai dovuto lamentarsi di essere stata costretta a fare cose che, nella sua coscienza di artista, non avrebbe mai fatte (così, ricorda lo stesso Soro, aveva scritto Franco Liberati in un articolo pubblicato nel numero del 10 settembre 1933 del suo giornale *La Scena Italiana*). *Cenere* andò (...) in fumo senza che la Duse "fosse stata obbligata a sborsare una grossa somma perché la pellicola venisse tolta dalla circolazione" (come scrive ancora Franco Liberati), e senza che le Case produttrici avessero mai fatto, da parte loro, delle recriminazioni.

Fu un affare mancato, un film perduto: ecco tutto!.

Abbiamo voluto riportare questo lungo passo, perché esso può servire a chiarire qualche aspetto del rapporto controverso che s'instaurò tra Eleonora Duse e Febo Mari e – più in generale – tra la grande attrice teatrale e il cinema, in quanto costituisce la testimonianza, in presa diretta, di un contemporaneo che seguiva molto il cinema e che, oltretutto, godeva anche dell'amicizia della Duse: e ci pare sia una posizione di assoluto equilibrio, che – in mancanza di un ricordo, di una qualsiasi testimonianza dell'altro diretto interessato, cioè di Febo Mari – riteniamo di poter accogliere in pieno.

L'avvocato Soro, in sostanza, ritiene che la colpa del mancato esito artistico e del fallimento di *Cenere* sia da ascrivere tanto a Febo Mari quanto a Eleonora Duse - o – meglio ancora – al particolare viluppo di situazioni contingenti, al contesto in cui vennero al lavorare e a incontrarsi due artisti molto diversi: ma che la Duse non si sia mai lamentata di Febo Mari non è affatto vero; diciamo che non se ne lamentò mai in maniera ufficiale, ma ebbe occasione di farlo privatamente (come dimostra qualche lettera confidenziale). Certo, il tipo di recitazione di Febo Mari è declamatorio, enfatico, retorico, dannunziano, mentre quello della Duse è semplice, sobrio, lineare: ciò si vede – e appare in singolare contrasto (ma non potrebbe essere stato un contrasto voluto?) – anche nel film. Su questo siamo d'accordo; ma non lo siamo più nel momento in cui ciò equivarrebbe *ipso facto*, a dire – come fa Courtault-Deslandes – che la Duse aveva una concezione autentica del cinematografo, mentre Mari faceva solo del teatro filmato. Certo, l'intuizione della Duse di non parlare è geniale, anche da un punto di vista cinematografico, e la stessa Duse ne è consapevole; infatti, la situazione degli attori che gesticolano e muovono le labbra, senza che si capisca cosa vogliono dire prima che vengano fuori dei "cartelli" esplicatori, rappresenta qualcosa di discutibile. La Duse l'ha capito perfettamente, e così ella che, sui palcoscenici, aveva messo a frutto proprio l'arte della parola,



non può muovere le labbra senza emettere alcun suono: sarebbe stata una grande delusione per gli spettatori che l'avevano vista recitare in teatro; e allora ella non parla, se non con lo sguardo, con gli occhi, con le mani. Ma – e qui ci sembra di rilevare una contraddizione – proprio per questo, per mettere in luce l'espressione, per far parlare gli sguardi e attribuire loro maggiore consistenza semantica, i primi piani avrebbero dovuto essere molto di più di quelli che – a quanto pare forzando la sua stessa volontà – Mari inserisce nel film.

E' fin troppo famoso il brano della lettera in cui la Duse scrive a Mari:

(...) Mi metta nell'ombra.

Mi metta nell'ombra, la prego. – L'episodio delle mani (perché la mano denota il viso) al prologo è pari a ciò che sento poter offrire.

Ma un film in pieno sole – anche se fatto per prova, come quello di ieri, non può riuscire con me, – ne sono certa.

Ebbene, *au premier plan* – mi fa terrore.

Preferirei a questo tornarmene nella mia solitudine.

Ho visto (Griffith) - ho visto certe penombre, certi scorci che farebbero al caso mio.(...) Mi metta, dunque, nell'ombra – mi metta di scorcio, a passaggio, nulla sia immobile fra questo ritorno di madre al figlio.

Au premier plan – verso la folla, – verso la belva, rimanga lei, lei ne ha la forza.

Se dovessi, (supponiamo, ma non oserò mai farlo) se dovessi recitare *Cenere* – anche allora, pur riconoscendo l'opposta cosa che è film e recita pure, resterei nell'ombra, – come la madre deve col figlio (...).

E' per questo che non mi sembra di poter essere d'accordo con l'affermazione di Antonio Cara:

(...) il fallimento del film fu voluto e causato dalla casa di produzione che da subito mise a fianco della Duse un frenatore come Febo Mari con la chiara intenzione di riportare tutta la produzione alla logica corrente, ad uno schema piatto e di maniera che desse, quindi, senza nessuna sorpresa, tutte le garanzie commerciali con in più il vantaggio della presenza nel cast della Duse, la famosa attrice.

Mi sembra ingiusto nei confronti di Mari definirlo un "frenatore", o addirittura, come affermerà subito dopo lo stesso Cara, un "guardatore", tanto più che si trattava proprio di un regista che, per la sua formazione culturale, per la sua direzione di opere d'arte, lontane dagli schemi comuni, abituali



(come, ad esempio, avrebbe fatto ben presto con opere come *Il Fauno*, *Giuda*, *E dopo?...*, *L'orma*, *Casa di bambola*, etc.), più e meglio di altri avrebbe potuto affiancare la Duse nella realizzazione di un film che aveva, tra le sue principali caratteristiche, quello di voler essere una grande opera d'arte.

Anzi, paradossalmente, questo film forse lo danneggiò più di quanto gli abbia effettivamente giovato, perché, se – da un lato – Febo Mari occupa un posto nella storia del cinema proprio per aver diretto la Duse nella sua unica interpretazione cinematografica, questa stessa, identica circostanza – dall'altro lato – ha fatto dimenticare, o comunque passare in second'ordine, tutto il resto della sua produzione e della sua attività, sicuramente degna di molta attenzione.

Comunque sia, dopo l'esperienza di *Cenere* – film meno brutto di quanto comunemente si dica e, in ogni caso, di fondamentale importanza dal punto di vista della documentazione storica – la Duse aveva tutte le intenzioni di questo mondo di percorrere la strada del cinema, nel quale credeva fermamente.

Provò, in vari modi, a realizzare il secondo film che, secondo le sue intenzioni, avrebbe dovuto essere *La donna del mare* di Ibsen, di cui aveva scritto l'adattamento cinematografico con Riccardo Artuffo; ma, alla fine di gennaio del 1917, anche per questioni di carattere economico, i rapporti con Ambrosio si ruppero, e si fece avanti la Cines di Roma, con cui la Duse avrebbe voluto realizzare un film tratto dalle opere del poeta francese Paul Claudel, senza però riuscire a ottenerne il consenso; aveva anche pensato a una storia incentrata su Angela da Foligno, e – come ricorda Olga Signorelli – aveva anche ideato dei soggetti originali: come *Gli addii* (“una fantasia sull'angoscia della partenza”), o *Ritorno* (“una donna, travolta da una vita di passione, rimasta tanti anni lontana dalla sua terra, vi ritorna con l'anima piena di triste saggezza”), o una *Leggenda*, che inviò a Febo Mari: il che vale a dimostrare che – nonostante qualche perplessità – nutriva nei suoi confronti una certa stima. Fu tutto inutile.

Forse perché i soggetti proposti dalla Duse erano molto complessi, difficilmente realizzabili in immagini (almeno in quell'epoca), forse perché l'Italia era ancora nel mezzo della grande guerra, le cui conseguenze negative avrebbero inciso sull'economia italiana anche per molto tempo dopo la sua conclusione; fatto sta che questo secondo film rimarrà sempre un sogno: il suo volto, la sua recitazione, calibrata e densa, sarebbero rimaste affidate a quell'unico film, *Cenere*, diretto da Febo Mari e fortunatamente giunto fino a noi, “che ancora oggi rimane un esempio straordinario di cinematografia, ben diverso da ogni altra pellicola del periodo”.



Febo Mari, attore e regista cinematografico: L'epoca e l'ambiente delle prime prove

di Aldo Bernardini

tratto da:

"Febo Mari ed il cinema delle origini in Italia"

edito in occasione della XXVIII Rassegna Cinematografica Internazionale di Messina e Taormina (1982)

Nel 1911, quando Febo Mari a Torino – dove era giunto dopo una serie di esperienze nel teatro e nel giornalismo – è chiamato all'Ambrosio per interpretarvi il primo film, gli apparati del cinema stanno per entrare in una importante fase di trasformazione: il cortometraggio sta per essere soppiantato dal "film lungo", con conseguenze che investono tutti i vari aspetti di quella che stava per diventare la "settima arte". Al programma breve e variato, basato sulla commistione e sul livellamento dei generi (il dramma, la commedia, il dal vero, la comica) subentra il programma a spettacolo unico e di lunghezza inusitata, che valorizza i generi "nobili" (il dramma moderno e in costume, la commedia) rispetto a quelli più plebei (la comica, il documentario): alla piccola sala di 200-300 posti con "ingressi a portata di tutte le tasche" subentra la grande sala di prima visione di oltre 1000 posti, cui si accede pagando prezzi elevati, dove lo spettacolo cinematografico viene proposto con una ritualità anche formale che assomiglia sempre più a quella fino ad allora in uso nelle rappresentazioni teatrali. Nelle grandi sale, che si vanno aprendo nelle principali città tra il 1911 e il 1914, accompagnano o commentano le proiezioni orchestre di 70-80 elementi: e il giorno successivo alla "prima", i giornali cominciano a riportare la cronaca dell'avvenimento, dedicando finalmente al cinema un'attenzione qualche anno prima impensabile.

Ne consegue allora che da spettacolo eminentemente povero e popolare, sostitutivo del teatro per le classi meno abbienti e per le masse di analfabeti che compongono la maggioranza della nostra popolazione, il cinema tende ora, con il lungometraggio appunto, a mettersi direttamente in concorrenza con il teatro, violandone i luoghi consacrati (i primi, ambiziosi lungometraggi italiani vengono presentati nei maggiori teatri cittadini affittati per l'occasione dai distributori), rivendicando la sua attitudine a produrre "opere d'arte", reclutando intere compagnie e autori e attori fra i maggiori dell'epoca e rivolgendosi direttamente alle "élites" della cultura e del denaro, che fino ad allora avevano disprezzato e snobbato le proiezioni.

Questo cambiamento di rotta, che si produce nel cinema italiano proprio a partire dal 1911, condiziona lo stile del nostro cinema (in cui acquistano ancor più peso certi meccanismi narrativi e scenici di chiara derivazione teatrale) e investe naturalmente anche i contenuti dei film, i generi fino ad allora esplorati e canonizzati dai nostri cineasti. Coerentemente con le mode dannunziane e con il rafforzarsi dell'ideologia e del movimento nazionalisti, che caratterizzano allora la cultura dominante del nostro Paese, la produzione cinematografica comincia a privilegiare a questo punto due generi particolarmente omologhi a que-

ste tendenze: il cosiddetto "cinema in frac", ambientato nel mondo lussuoso e annoiato dell'alta borghesia e contraddistinto stilisticamente dal melodramma (concitate vicende di passione e di morte, dove il maschio - quasi sempre ricco, debole e sfaccendato - cade facilmente in balia di donne-vampiro, bellissime e fatali); e il film in costume, il kolossal, il romanzo "storico" di grandi dimensioni, dominato dal gigantismo scenografico e dalle masse di comparse, teso a celebrare i fasti dell'antica Roma o dell'epoca rinascimentale. Questi due generi dominanti hanno precisi punti di riferimento in alcune opere esemplari, il cui successo internazionale fissa degli schemi narrativi e stilistici che da allora in poi verranno riproposti molte volte con poche varianti. Si tratta di due lungometraggi del 1913: da un lato *Ma l'amor mio non muore*, realizzato per la Gloria di Torino dal regista Mario Caserini, che con quest'opera lancia nel firmamento cinematografico due stelle di prima grandezza, Lyda Borelli e Mario Bonnard; e dall'altro il *Quo vadis?* girato per la Cines di Roma da Enrico Guazzoni, il film che rende vincente, in Italia e in tutto il mondo, la nuova formula del lungometraggio, consacrando la vocazione italiana per il grande romanzo di evocazione storica: vocazione che culmina l'anno successivo in *Cabiria* di Giovanni Pastrone. E' proprio a proposito di *Cabiria* che in una intervista sul "Centrofilm", Pastrone forniva una testimonianza attendibile degli indirizzi allora ricorrenti nel cinema italiano, quando affermava che per indurre i noleggiatori ad appoggiare l'impresa, per convincerli "che facevo dell'arte in grande stile, fui costretto a ricorrere a una sorta di declamazione e alla personalità di D'Annunzio (...).

Se non avessi, con alcuni interpreti, pagato il mio tributo allo stile Sarah Bernhardt, il mio film non sarebbe stato giudicato un'opera d'arte".

Sullo sfondo di queste trasformazioni e di queste tendenze in atto nel cinema italiano, la personalità di Febo Mari, regista e attore cinematografico, si trovò perfettamente a proprio agio e divenne emblematica di tutta quella stagione del nostro cinema.

Mari infatti si sforzò fin dall'inizio di questa sua nuova carriera di dare contributi significativi a questa simbiosi tra cinema e teatro, puntando con impegno e indubbia coerenza proprio nella direzione del film "artistico", quale era allora inteso dai nostri maggiori cineasti e dal pubblico più colto e raffinato.

Mari affrontò le prime prove come attore cinematografico

presso l'Ambrosio di Torino e il primo film, *L'innocente* (uscito nell'aprile 1912) fu proprio una riduzione dannunziana realizzata (pare) da Edoardo Bencivenga, con Mari nel ruolo protagonista, accanto a Fernanda Negri-Pouget. Ma la critica non prestò attenzione a questo esordio. Dopo qualche altro cortometraggio, Mari (che in questo primo periodo non trascurava la carriera teatrale, evitando di impegnarsi con le Case cinematografiche per periodi troppo prolungati), esordì egli stesso come regista in un film di due bobine, *Il critico*; la lavorazione fu probabilmente laboriosa, se il film uscì nel febbraio 1913, qualche mese dopo il passaggio dell'attore nell'équipe dell'Itala.

Nel *Critico* Mari saldava la sua attività cinematografica con i suoi interessi teatrali, in un soggetto (probabilmente scritto da lui stesso) piuttosto inusuale e sconcertante, basato sulla contrapposizione tra due personaggi positivi (il vecchio teatrante e il giovane commediografo) e gli intrighi di un critico disonesto, che alla fine venivano pubblicamente smascherati.

Forse ingiustamente trascurate e sottovalutate dai critici dell'epoca, queste prime prove di Mari attore e autore erano già significative di un temperamento che si rivelò poi appieno nel periodo successivo; quando avviò la collaborazione con l'Itala di Giovanni Pastrone: collaborazione saltuaria – ancora alternata all'attività teatrale – ma tale da garantirgli un posto di primo piano tra gli interpreti del cinema italiano. Dopo un ruolo secondario in uno dei primi lungometraggi dell'Itala, *Padre* (1912) realizzato da Gino Zaccaria e dominato dalla presenza di un eccezionale uomo di teatro, Ermete Zacconi, Mari, collaborò con Pastrone, partecipando, accanto alla "diva" Pina Menichelli, a due film (il *Fuoco* (1916) e *Tigre reale* (1917) tra i più rappresentativi di quel cinema dannunziano, intellettualistico e letterario nell'ispirazione e incline nello stile al simbolo e alla metafora, che nella seconda metà degli anni Dieci era amato e coltivato da tutti i maggiori nostri realizzatori (da Edoardo Bencivenga a Roberto Roberti, da Nino Oxilia a Carmine Gallone).

E' tutt'ora aperta la discussione sui rapporti esistenti in quell'epoca tra il direttore artistico principale e i "metteurs en scène" che, sotto il suo controllo, lavoravano nelle principali Case di produzione. Occorre tener conto che, nella realizzazione cinematografica, la specializzazione dei ruoli, delle funzioni e delle responsabilità dei vari addetti era

stata una esigenza progressivamente imposta ai produttori dall'organizzazione del lavoro all'interno degli stabilimenti; negli anni intorno al 1915 era però ancora una conquista recente e non ancora rigidamente applicata: per cui erano molto facili e frequenti i passaggi da una categoria all'altra (attori che si improvvisavano realizzatori, soggettisti che facevano anche gli attori, ecc.). In quel periodo inoltre la figura e il ruolo di quello che noi oggi chiamiamo "il regista" non erano ancora stati ben definiti: così che la paternità del film veniva generalmente riconosciuta all'autore del soggetto. Avveniva quindi facilmente che il direttore artistico principale avviasse la realizzazione di un film, per lasciare poi il set in mano ai suoi collaboratori o addirittura agli interpreti principali (non a caso, per esempio, Francesca Bertini rivendica oggi di aver personalmente diretto le riprese di *Assunta Spina* di Gustavo Serena, e di aver completato due anni prima la realizzazione dell'*Histoire d'un Pierrot*, dopo che Baldassarre Negrone aveva abbandonato il set per divergenze con il produttore). Lo stesso Pastrone, nella sua ultima intervista a Mario Verdone (pubblicata da "Bianco e Nero"), affermava: "quasi tutti i film dell'Itala erano da me scritti o revisionati. Miei collaboratori erano Borgnetto e Mentasti": e Mari, aggiungerei io, dato che è ormai certo che a Mari, e non a Pastrone va attribuita la realizzazione per l'Itala dell'*Emigrante* (1915), suo secondo lungometraggio.

In questo contesto, sembra quindi legittimo l'ipotesi di un contributo anche registico di Mari al *Fuoco*, opera di solida e compatta struttura narrativa, in cui il duetto stilizzato Mari-Menichelli è i climi estenuati del dannunzianesimo raggiungono un livello espressivo di notevole spessore: anticipando, più che il manierato e sconnesso (anche se pur sempre affascinante) *Tigre reale*, i climi onirici e grotteschi di certi momenti del *Fauno* (1917), il film più personale e sfrenato realizzato in questo primo periodo da Mari. Con l'apporto di quest'ultimo si spiegherebbe anche meglio l'ecclettismo di una personalità registica come quella di Pastrone, che aveva trovato i suoi momenti più alti nelle narrazioni epico-avventurose del kolossal storico (da *La caduta di Troia* del 1911 a *Cabiria* del 1914), rivisitate poi in chiave semiseria nei primi film della serie di Maciste, e che appariva dunque temperamento poco incline a prendere sul serio gli eccessi sentimentali di personaggi come quelli proposti nel *Fuoco*.

Mari regista e attore cinematografico aveva però anche

un'altra faccia, una dimensione meno leziosa ed estetizzante, più attenta alla concretezza dei sentimenti e dei problemi della vita vera, della vita vissuta. E' la strada che, probabilmente intravista nel *Critico*, egli proseguì nell'*Emigrante* (1915) e in *Cenere* (1916).

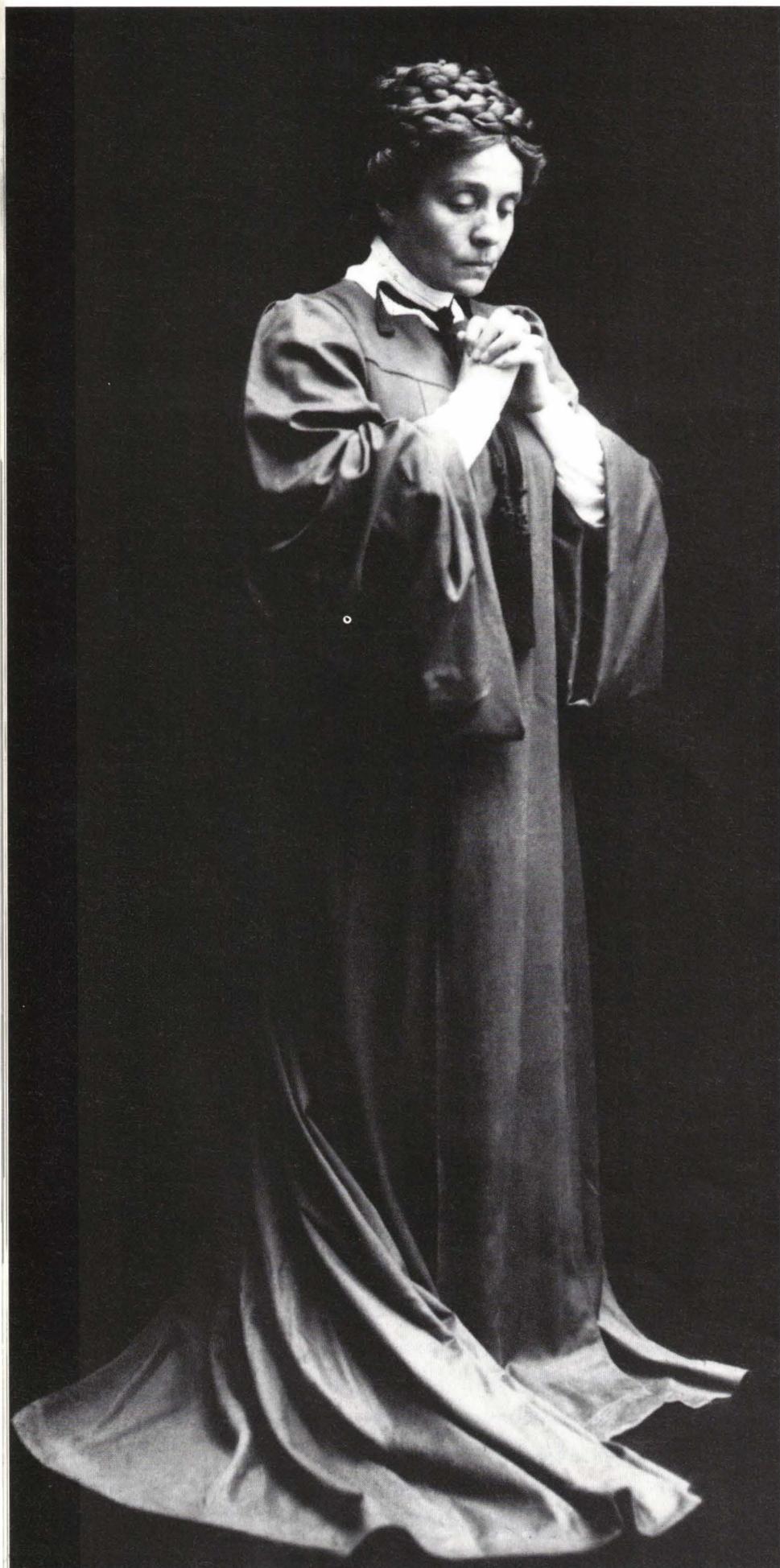
Nel primo, rinunciando al ruolo protagonista, Mari, autore anche del soggetto, guidava Ermete Zacconi nella ricostruzione dell'odissea dei nostri emigranti in America Latina, con una asciuttezza di toni e di stile che attenuava la retorica dell'assunto. E un critico dell'epoca (Alfredo Dondeno su "Il Tirso al Cinematografo") notava allora che "il mondo chiuso dei salotti, delle cavalcate, degli adulteri si è aperto, per lasciar passare un'ondata di vita più larga e sincera, e l'abilità del ricostruttore può dunque felicemente manifestarsi nella ricerca di ambienti modesti che riescono certe volte più interessanti delle leziosaggini aristocratiche e della retorica del fasto".

Allo Zacconi dell'*Emigrante* corrispose un anno dopo la Duse di *Cenere*. Partendo dalla riduzione di un romanzo di Grazia Deledda e inducendo ad affrontare per la prima e unica volta la macchina da presa l'interprete più prestigiosa e ammirata della scena italiana, Mari ricercava anche in *Cenere* l'atmosfera e i sentimenti di personaggi popolari, dimessi, volutamente rifuggendo da ogni leziosità di stile e di ambientazione.

Opera per molti aspetti inconclusa e fallita, *Cenere* rimane comunque oggi come preziosa testimonianza dell'arte di una grande attrice al tramonto "esitante e bellissima", come giustamente osservava Francesco Savio.

Questa seconda, interessante linea di ricerca avviata da Mari nelle opere citate riemergerà ancora, a tratti, accanto all'altra che rimarrà probabilmente dominante – anche nelle fasi successive della sua attività, nel cinema, in teatro e anche nel romanzo: almeno a giudicare dall'unica opera letteraria di Mari a me nota *Chi sa perché?*, pubblicata nel 1931, che ha per protagonisti due modesti addetti di un bazar milanese.

In conclusione, al di là dei discontinui risultati artistici ed espressivi volta a volta raggiunti, Mari appare dunque fin da queste sue prime prove attore e autore tra i più singolari e personali del nostro cinema: tale da giustificare ampiamente l'interesse con cui da qualche tempo storici e studiosi vanno riscoprendo e rivalutando i vari aspetti della sua attività, di una carriera che appare, a suo modo, esemplare.



Il "breve incontro" di Eleonora Duse col cinema

di Nino Cacia

tratto da:

"Febo Mari ed il cinema delle origini in Italia"

edito in occasione della XXVIII Rassegna Cinematografica Internazionale di Messina e Taormina (1982)

Argomento insolito e affascinante da mettere in luce, benché circoscritto in epoca remota, è senza dubbio l'episodio eccezionale del "breve incontro" della Duse col cinema, in quell'unico reperto filmologico che si possiede, cioè il film *Cenere*. Film agganciato al clima "dannunziano" come origine (1916), mentre l'approccio della Duse al cinema volle essere il tentativo di creare un modello "antidivistico" agli schemi recitativi dominanti nei film di quel periodo. Di qui il valore sfortunato e il significato contro-corrente di *Cenere* su cui incisero il fallimento commerciale e l'insuccesso della critica, tanto da far rifiutare alla Duse ogni e qualsiasi altra offerta fattale dal cinema, persino da Griffith.

Per aver chiaro l'interesse e la totale disponibilità manifestati dalla Duse per il cinema in generale e *Cenere* in particolare, bisogna in breve risalire a ciò che è stata la sua collocazione artistica nell'atmosfera dannunziana e nella genesi di quel film. La Duse aveva, a quella data, 58 anni. Mancava dalle scene dal 1909, ne sarebbe ritornata solo nel '21 (col trionfo di *La donna del mare* di Ibsen). L'anno di nascita di *Cenere* cade proprio durante la Grande Guerra (per cui la Duse si reca al fronte per curare i feriti, non per esibirsi dinanzi a chi è soggetto giorno per giorno all'insidia della morte) e il "secondo tempo", in chiusura, della sua parabola etico-artistica, durante il quale aveva, si può dire, creato (e imposto) G. D'Annunzio come drammaturgo, con un "patto" d'amore e d'alleanza (lui autore, lei interprete dei drammi che conosciamo). Erano state amarezze e delusioni. Pirandello, nel classificare l'arte della Duse, non potrà fare a meno di dire che la sua "arte schiva e casta fu tragica tappa dover porla al servizio del poeta meno schivo e casto che sia mai vissuto". In una delle sue ultime lettere, la grande attrice confessa, come svuotata di ideali, al suo sregolato amante-poeta di essersi "sentita stroncata in due dalle sue mani, né di saper più rileggere un'opera d'arte" di Lui, né parlargli, credere e agire per lui: "M'hai classificata uno strumento d'arte che si prende e si butta... Ti ho dato tutto, non ho più niente...".

Il cinema, soprattutto, veniva inondato dalla piena del fiume dannunziano, e influenzava a sua volta umori, gusti culturali, moda e costume, nel trapasso superficiale e tumultuoso per il nuovo, portato dal primo decennio del secolo attuale. Gli fu imposto un messaggio e il cinema vi s'adeguò. Quel "vivere inimitabile" comprendeva l'amore, il modo di comportarsi, l'agire alla maniera dannunziana. Al cinema fu trasferito lo stile galante, il fasto, come

quello dei *décors* dei film che piovvero in quel periodo, inventori di "personaggi senza problemi", dagli amori disperati, divoranti, disposti, bugiardi e, accanto, le filiazioni di un superomismo pseudoeroico fondato sulla voluttà, l'istinto, la gloria con le maiuscole. Nel momento in cui sta per realizzarsi *Cenere* Febo Mari (co-sceneggiatore e protagonista maschile, regista con la Duse e il produttore Ambrosio) ha interpretato un anno prima *Il fuoco* (dal romanzo di D'Annunzio), con Pina Menichelli, e nello stesso anno di *Cenere* appare in un ruolo secondario in *Tigre reale*, ambedue diretti da Pastrone. Tra produttori zelanti, armati di bersaglieresco attivismo, neofiti direttori cinematografici, si faceva strada una brulicante *nouvelle vague* di attrici e attori, parecchi dei quali acquisteranno fama e gloria in celluloide, sullo schermo aureolato dai loro successi popolari: le Bertini, Menichelli, Quaranta, Almirante Manzini, Cavalieri, Sangro, De Riso, Rubinstein, cioè le "dive"; i Del Colle, Capozzi, Collo, Bonnard, Mari, Salvini, i "divi" (termine quest'ultimo che nasce esclusivamente in Italia).

Per la Duse, il problema si presentava in modo del tutto diverso. Lei proveniva da un retroterra di esperienza che significava espressione diretta, interiorizzazione in arte delle verità della vita.

Il progetto di *Cenere* le piacque tanto da appassionarvici, scegliere il soggetto, ridurlo, dirigerlo a "tre mani", esigere come *partner* comprimario Febo Mari. Fino a quei momenti, la Duse aveva creduto nel cinema come a un'arte "nuova", del silenzio come significato, diversa dal racconto e dal teatro stesso: "Il film è una sorta di musica che assume forme corporee", aveva dichiarato. Perciò, si era detta disponibile a impegnare tutte le sue risorse in quel film. Ma si rendeva altresì conto (stante anche la sua età avanzata) che non era facile passare dalla scena dinanzi a quella scatola chiamata "macchina da presa", il cui occhio poteva riprendere persone e cose con impassibile freddezza. Non stupisce molto allora la supplica a Febo Mari, in una lettera, di metterla tra scorci e penombre. E Mari (giusto quanto ne riportò F. Savio) riuscì a creare intorno a lei un alone di "drammaticità sospesa e arcana in una delle opere di più adulto tenore stilistico prodotte dal cinema a quella data". Il film scorre su base verista-decadente (com'è, del resto, riconoscibile nel romanzo omonimo della Deledda), svela via via un suo tracciato simbolico che pesa con forza su ogni gesto e parola; la didascalia finale esprime il senso del mistero insondabile: "Tutto è cenere, la vita, la morte, l'uomo, il destino".

Perché dunque *Cenere* fu un fiasco o - se si vuole - ebbe esito artisticamente mancato? Meglio di chiunque altro, è stato U. Barbaro a ricercarne e spiegarne le ragioni. La Duse guardava al cinema come al "teatro del silenzio"... i testi non corrispondevano più alle esigenze della sua arte, divennero inutili e anche ostili.. C'era tutto da creare, ma chi era l'attore-creatore? Era l'attore cinematografico, quello cioè più vicino a lei, poiché faceva ciò che lei faceva sulla scena. Lei fu dunque una "grandissima attrice cinematografica", ma solo, purtroppo, nel teatro. Il film fallì perché Eleonora Duse nel teatro dominava i mezzi tecnici, li aveva talmente nel sangue da dimenticarne spesso l'esistenza; nel cinema il mezzo, ignorato, diventa il più forte. Ed Eleonora Duse ne fu schiacciata. Lei stessa, scossa dalle opinioni di pubblico e critica, disse, dopo la proiezione di *Cenere*: "Cinema e teatro sono due lingue diverse e non si può balbettarle così confusamente. Mi dispiace che non sono più giovane: mi sarei messa con tutte le mie forze su questa nuova via! Non so perché ieri sera *Cenere* non mi faceva più schifo, ma bisognerebbe rifarlo!".

CENERE

Regia

Febo Mari

Soggetto

dal romanzo omonimo di Grazia Deledda

Sceneggiatura

Febo Mari

Eleonora Duse

Intepreti

Eleonora Duse

Febo Mari

Misa Mordeglija

Produzione

Ambrosio Film Torino

Caesar Film Roma

Origine

Italia, 1916, 30', b/n

Rosalia, ragazza madre in miseria, è costretta ad affidare il figlio Anania al padre naturale, regolarmente sposato. Ormai adulto e in procinto di sposarsi, Anania torna a cercare la madre: vorrebbe portarla con sé, ma la futura moglie non accetta. Rosalia muore in solitudine.

Filmografia

1911

L'innocente (solo interpr.)

1912

La ribalta (solo interpr.)

Il critico (regia e interpr.)

Tommaso Chatterton

(solo interpr.)

1915

L'emigrante

1916

Il fuoco (solo interpr.)

Tigre reale (solo interpr.)

Cenere (regia e interpr.)

1917

Il fauno (regia e interpr.)

Attila (regia e interpr.)

1919

Giuda (regia e interpr.)

L'orma (regia e interpr.)

Casa di bambola

(regia e interpr.)

1921

Tragedie d'anime

(regia e interpr.)

1923

Triboulet

1929

Assunta Spina

(solo interpr.)

Mese mariano

(solo interpr.)

1938

I tre desideri (solo interpr.)

1939

Lotte nell'ombra

(solo interpr.)

Febo Mari (Alfredo Rodriquez) Nato a Messina, in via della Munizione, dal Barone Giovanni Rodriquez e da Maria Teresa Spadaro-Calapai, il 16 gennaio 1881.

Rinomato attore di teatro, caposcuola di una recitazione intellettualistica ed estetizzante, (Febo Mari) si accosta al cinema quando la Ambrosio - casa di produzione torinese - porta sullo schermo alcune opere dannunziane, di cui si assicura i diritti.

Dopo qualche altra prova, (Mari) decide di dirigere sé stesso nel *Critico*, mettendosi subito in luce come uno dei cineasti che più si impegna nella direzione del film artistico, destinato ad un pubblico colto e raffinato.

Passato nel 1915 alla Itala, vi dirige *L'emigrante* con Ermete Zacconi; poi, diretto da Giovanni Pastrone - ma è presumibile una sua coregia anche se non accreditata - interpreta *Il fuoco* e *Tigre reale*, in uno stile perfettamente aderente all'atmosfera estenuata e decadente evocata da queste due opere. Tornato all'Ambrosio, dirige la Duse in *Cenere*, unico film della Duse, un film sobrio e malinconico, per poi abbandonarsi al più sfrenato e delirante cerebralismo in opere come *Il fauno*, *Attila*, *Giuda - Vangelo apocrifo* - e *L'orma*. Con i suoi pregi e i suoi difetti, (Febo Mari) è tuttavia una delle figure più singolari e personali, quasi un emblema di tutta la stagione del cinema muto italiano. Muore a Roma, il 6 giugno 1939, a 58 anni.





Philip Glass

Enrico Vita

147

John Cage affermava che la musica non può essere concepita come un discorso razionale, come un'arte che manipoli le produzioni dando loro la veste di discorsi razionali con un loro principio e una loro fine. Ma la musica classica europea è basata su questa 'soluzione', che consente un riferimento coerente a 'idee' musicali. Contro questa tradizione, Cage asseriva il valore di una 'logica' capace di sviluppare una musica libera da strutture metodologiche, che usa i suoni perché possano essere uditi, quanto più possibile, per quello che sono e non per quello che il compositore pensa che significhino. Questo concetto è ben presente nel 'minimalismo', che utilizza la struttura ritmica e la pura percettibilità sonora come elemento fondamentale del procedimento compositivo, e reagisce alla psichicità delle sperimentazioni 'colte' della musica contemporanea, restituendo al suono la sua natura acustica ed emotiva.

La corrente minimalista, originatasi negli Stati Uniti oltre trent'anni fa nell'ambito della musica contemporanea e divenuta un punto di riferimento essenziale per artisti di varia estrazione, supera l'esperienza cageana laddove aveva mostrato il suo punto debole: la fruibilità. La *minimal music* si è sviluppata attraverso il lavoro di La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley e Philip Glass, trasformandosi poi a contatto con altre tendenze seguite da numerosi musicisti, da Jon Hassell a Brian Eno, da Charlemagne Palestine a Michel Nyman, da Wim Mertens al nostro Franco Battiato, da Gavin Byars agli esponenti della cosiddetta *new age*.

Tra i grandi autori "contemporanei", Glass è forse l'unico a conoscere il successo di pubblico di una pop star. Distrarci nella sua vasta discografia è impresa ardua: ci si muove fra musiche per teatro, cinema e danza, opere, canzoni, piano solo, sonate, sinfonie. L'interesse per le tastiere elettroniche, i riferimenti all'India, l'accento posto sulle strutture ritmiche e l'atteggiamento anticonformistico sono tutti elementi che lo avvicinano al mondo del rock. Ma lui li ha utilizzati prima che divenissero una moda, e li ha fusi in una proposta sonora molto originale, che solo di recente è stata "volgarizzata" da alcuni gruppi di avanguardia. Tra le forme sonore che maggiormente lo hanno influenzato, oltre all'apprendistato accademico, ci sono le musiche etniche e, non ultimo, il jazz. Alcuni elementi della sua proposta inducono a collocare il prolifico compositore nel ricco e variegato filone delle tendenze delle musiche giovanili. Ma tutto va inquadrato nella giusta prospettiva. E' bene, quindi, rileggere attentamente la sua storia.

Nato nel 1937 nel Maryland, a Baltimora, Philip Glass segue la formazione classica del "giovane compositore". Comincia, da bambino, lo studio del violino, e in seguito, del flauto al Conservatorio cittadino, il Peabody. Nel '52 si iscrive al Baltimore City College e ottiene nel '56 un Bachelors Of Arts. Nel '55 studia armonia con Louis Cheslock. Nel '58 entra alla

celebre Julliard School di New York, dove rimane quattro anni, sotto la guida di Vincent Persichetti e William Bergsma, e consegue un master in composizione nel 1962. Nel 1960 studia anche con Darius Milhaud; poi, grazie alla Ford Foundation, soggiorna per due anni a Pittsburg. Grazie a una borsa di studio Fulbright, si trasferisce a Parigi, nel '64, per frequentare la scuola della severa Nadia Boulanger. All'età di ventinove anni e con oltre una settantina di composizioni 'dodecafoniche' all'attivo, Glass giunge a una svolta che segna gli esiti futuri della sua carriera.

Determinante è l'incontro con Ravi Shankar, suonatore di *sitar* indiano di passaggio nella capitale transalpina, che aiuta a trasporre per la notazione occidentale la musica del film *Chappaqua* di Conrad Rook (una prima colonna sonora composta da Ornette Coleman rimase inutilizzata), rimanendo folgorato da un universo sonoro per lui fino allora inesplorato. Lo studio successivo dei processi combinatori del 'tala' indiano, con Allah Rakha, lo inducono a sciogliere i legami con la dodecafonia scolastica che avevano impregnato i suoi studi giovanili, mantenendo tuttavia una tendenza alla programmazione matematica dei processi additivi, processo che caratterizzerà tutte composizioni del '69. Poi, un lungo periodo in India e il ritorno a New York, nel 1965, l'anno della sua prima composizione ufficiale: la musica per "*Play*" di Beckett. Contemporaneamente, inizia a studiare le strutture "ripetitive", ignorando che nello stesso periodo musicisti come Terry Riley, la Monte Young e Steve Reich stanno indirizzandosi verso il medesimo percorso estetico.

Nel 1968 fonda il suo primo gruppo, il Philip Glass Ensemble, con tastiere elettroniche, sassofoni e una voce femminile, e si esibisce al Queens College di New York. Nel '70 crea l'etichetta discografica Chatam Records. Nel '71, a Londra, viene notato da Dawid Bowie e Brian Eno. Nascono ufficialmente i Mabou Mines, compagnia teatrale formata nel '65 a Parigi da Joanne Akalaitis, sua moglie, per la quale produrrà molte musiche di scena. Nel 1969 scrive *Two Pages*, *Music In Fifths*, *Music In Similar Motion* e *Music With Contrary Motion*, opere taglienti e risolutive, e amplia l'organico del suo Ensemble con l'aggiunta di diversi tastieristi. Nel '71 incide il primo disco a suo nome, "*Music With Changing Parts*", musica con 'parti che cambiano', con una struttura lineare, minimale, basata sulla 'ripetizione'. L'anno seguente compie il suo primo tour negli Stati Uniti. Dal '72 comincia a interessarsi maggiormente alla costruzione armonica, e fra il '75 e il '77 scrive *Another Look At Harmony*, che manifesta questa nuova tendenza. Nel 1974 incontra Bob Wilson, con il quale crea l'opera teatrale e coreografica *Einstein On The Beach*, che ottiene

notevoli consensi al debutto, due anni dopo, al Festival di Avignone. L'anno seguente compone *North Star*, colonna sonora per un film documentario sullo scultore Mark de Suvero, e *Another Look At Harmony*, un lavoro diviso in tre parti. All'inizio degli anni ottanta stipula con la Cbs un contratto discografico a vita, un avvenimento accaduto in precedenza solo per Igor Stravinsky e per Aaron Copland. Nel 1982 incide *Glassworks*, che riscuote un enorme successo



foto Jack Mitchell

di vendite, e compone *The Photographer*, che debutta al Royal Palace di Amsterdam. Seguono le colonne sonore per *Koyaanisqatsi* ('83), di Godfrey Reggio, e *Mishima* e le opere *Satyagraha* ('85) e *Akhnaten* ('87). La scrittrice Dora Lessing e i musicisti Laurie Anderson, Suzanne Vega, Paul Simon e David Byrne realizzano i testi per il suo *Song From Liquid Days* ('86). Ancora per Reggio compone le musiche per *Powaqqatsi* ('88).

Il 1989 ha visto uscire quattro lavori che documentano le diverse attività del compositore. Nell'album doppio *Dance 1-5*, scritte per Lucinda e Sol LeWitt, si alternano danze per ensemble e per organo solo. Il poderoso cofanetto *Music In Twelve Parts*, realizzato nel 1975 (le prime sei parti) e nel 1987 (le altre, con una formazione diversa), è un vero

manifesto del "minimalismo". L'Ensemble suona una musica affascinante e – nonostante le apparenze – ricca di colpi di scena, facendo uso, oltre che del processo additivo, di una tecnica di espansione e contrazione di figure melodiche dentro un ciclo ritmico fisso o in multipli di quel ciclo; in altre parti, figure sovrapposte sono usate per produrre una risultante figura melodica. *The Thin Blue Line*, è invece una colonna sonora per un film-documentari di Errol Morris, mentre *1000 Airplains On The Roof* documenta la collabora-



Jon Gibson

photo Ralf Gibson

zione con il regista teatrale David Henry Hwang. Glass, spinto dall'esigenza di superare il descrittivismo narrativo, che a suo avviso è alla base della musica classica, ha ormai definito il proprio linguaggio e l'ambito delle sue ricerche. Con *Satyagraha* e *Akhnaten*, il compositore americano completa la trilogia di *Einstein On The Beach*, dedicata a tre grandi personaggi della storia: Einstein, Gandhi e il faraone marito di Nefertiti. Una seconda, recentissima, la dedica a Cocteau mettendo in scena il suo *Orfeo*, compo-

nendo musiche per il film *La Belle Et La Bête* e per *Les Enfant Terribles*, che diventa un balletto.

Delle incisioni degli anni novanta si segnalano pure *Passages* con Ravi Shankar; *Hidrogen Jukebox*, opera da camera realizzata con lo scrittore beat Allen Ginsberg; le sinfonie *Low* e *Heroes*, dai dischi omonimi di David Bowie con Brian Eno (Glass sta già lavorando a una nuova sinfonia tratta da un altro disco storico del duo), la colonna sonora di *The Secret Agent*, film tratto dall'omonimo racconto di Joseph Conrad, e di *Anima Mundi* ('93). Recentemente, è stata eseguita al Teatro Morlacchi di Perugia, in prima europea, *Song of Milarepa*, una sua composizione ispirata all'ascetismo orientale, e la *Terza Sinfonia per archi*, scritta nel 1995 e mai eseguita in Italia.

Philip Glass, pensatore e vivace organizzatore culturale, avanguardista e amico dei musicisti rock, è anche un ostinato ricercatore. L'etichetta discografica Point, di cui è direttore artistico, ha ristampato di recente un album, ormai introvabile, che nel 1968 ha visto l'ex Rolling Stones Brian Jones affiancare i Master Musicians of Jajouka, straordinari suonatori di ghaita del Marocco visti all'opera nella scorsa edizione invernale di Taormina Arte.

Avendo sempre lavorato nell'ambito della musica scritta, Glass non ha mai potuto sviluppare una capacità specifica di improvvisatore. Nel suo Ensemble hanno militato musicisti, come Richard Peck, con questo background. Elementi di improvvisazione appaiono in *Music In Changing Parts* (1970) e in *Music In Twelve Parts* (1972), e un brano di *Einstein On The Beach*, *Spaceship*, viene eseguito in concerto con un assolo di sassofono sempre diverso. Il ruolo dell'improvvisazione consiste nel fatto che, durante determinate sezioni fisse, alcuni musicisti suonano lunghe note per l'ampiezza del respiro, aggiungendone altre che appaiono spontaneamente come prodotti psicoacustici 'dentro' la musica. La scelta di usare il sax soprano è connessa direttamente a John Coltrane, che negli anni sessanta conferì uno spessore di strumento melodico. Glass ha iniziato a scrivere per questo strumento nel 1968. Del suo Ensemble hanno fatto parte soprannisti di formazione accademica ma fortemente influenzati anche da Coltrane. Tra questi figurano pure Jack Kripl e Jon Gibson.

Compositore, fiatista e performer di arti visuali, Gibson, originario di Los Angeles, è presente anche in numerose incisioni di Steve Reich e di Terry Riley e ha suonato dal vivo con numerosi leader tra cui La Monte Young, Alvin Curran, Arthur Russell e Peter Zummo. Recentemente, ha inciso un Cd a proprio nome, *In Good Company*, che include sia musiche originali che scritte da alcuni degli innumerevoli artisti con cui ha collaborato.